

1775  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II

*EL SURREALISMO EN LA FLOR DE CALIFORNIA*

*DE JOSÉ MARÍA HINOJOSA*



TESIS DOCTORAL

DE

CARMEN DÍAZ MARGARIT

Dirigida por el Excmo. Sr. D. CARLOS BOUSOÑO

Madrid, 1997

21.775

*A mis padres, a Ruth,  
a Maya y a Javier Huerta*

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Excelentísimo Profesor, el Dr. Carlos Bousoño Prieto, su inestimable generosidad intelectual y su inmensa amabilidad por haber aceptado dirigir este proyecto, gesto que nunca olvidaré, así como su imprescindible participación que ha hecho posible la finalización del mismo. Asimismo, me siento muy privilegiada por haber tenido el honor de realizar este trabajo tutelada por su siempre brillante dirección. Les agradezco, asimismo, tanto a él como a su mujer, Ruth, la confianza que han depositado en mí y la cariñosa paciencia que han tenido a lo largo de los años con otras actividades y los múltiples tropiezos biográficos con los que he interrumpido el desarrollo de mi investigación. Reconozco además la alegría intelectual que ambos me han dado.

Doy las gracias también al Director del Departamento, el Dr. Nicasio Salvador Miguel, así como al Dr. Javier Huerta Calvo por haberme acogido tan afectuosamente en el Departamento y por sus metódicas y definitivas observaciones durante tres años. A los Dres. Elena Catena y Guillermo Carnero quiero expresarles mi agradecimiento por el interés que han demostrado por esta tesis doctoral. Al Dr. Ignacio Díez le agradezco su comprensión y colaboración en el momento final de esta investigación.

A la Dra. Margarita Smerdou Altolaguirre le agradezco su constante apoyo diario, su afable altruismo, así como el haberme presentado a los familiares de José María Hinojosa - Pilar Martos Hinojosa, Asunción Hinojosa Naguer y Francisco Vila Hinojosa- y a otros personajes de esta tesis -como Marisol Altolaguirre D'ungen-Stenberg, Rafael León o M<sup>a</sup> Victoria Atencia- quienes han sido de una amabilidad abrumadora. También quiero dejar constancia de que me ha facilitado el acceso a miembros del *Centro Cultural del 27* de Málaga, a las bibliotecas malagueñas y a su biblioteca personal que me han servido de gran ayuda. Por último, quiero agradecerle las observaciones, correcciones y juicios pertinentes que han apoyado también sensiblemente la culminación de esta investigación.

Agradezco a todos mis profesores de Licenciatura, como a los de Doctorado, la formación que me han dado para estar en disposición de realizar un trabajo de investigación; muy especialmente al Dr. Emilio Miró que fue quien me dio a conocer *La Flor de California* de José María Hinojosa. A los Doctores Rocío Oviedo, Jesús Benítez, Carmen Mejía y Fanny Rubio quiero agradecerles su amistad y sus consejos.

Al Profesor Julio Neira quiero declararle mi sincera gratitud por haber elegido como tema de su tesis doctoral la *Vida y Obra* de Hinojosa, a la que con una amabilidad insólita me dio acceso; y por haber sido quien abrió las puertas de mi investigación y me transmitió la pasión necesaria para demostrar que Hinojosa fue

un autor injustamente desestimado y su importante aportación al surrealismo español. Al Profesor Gabriele Morelli le doy las gracias por su inmensa bondad intelectual y por haber señalado en su edición de *Pasión de la Tierra* las vinculaciones de ésta con *La Flor de California*, cuestión que ha dado lugar a una de las partes más interesantes de esta tesis. A la Dres. Milagros Arizmendi y Alejandro Amusco quiero agradecerles sus oportunas indicaciones bibliográficas.

A Pilar Martos Hinojosa le reconozco su atenta colaboración, así como el haberme regalado una primera edición de *Poesía de Perfil* de su tío abuelo José María. A los señores D. José Bello, D<sup>a</sup> Pureza Canelo, D. Joaquín Saura, D. José Luis Cano, D. José M<sup>a</sup> Díez-Alegría, D<sup>a</sup> Elena Diego, D. José Infante, D. Alfonso Sánchez-Rodríguez, a D. Luis y D. Porfirio Smerdou, y a D. Alfredo Tamayo les agradezco su inestimable colaboración y afabilidad.

A los Dres. Ana Isabel Ballesteros, Julio Martínez, Teresa Pérez-Fraguero y Steven Hutchinson quiero expresarles mi más humilde agradecimiento por su determinante estímulo en los últimos y decisivos momentos de esta tesis.

A las Dras. Mercedes Alcalá Galán, Asun Bernárdez, Beatriz Hernanz y Marian García Collado les recuerdo mi más sincera gratitud por haber sido su ejemplo una razón determinante para la culminación de este trabajo. Quiero también expresar mi gratitud al Dr. Luis Alberto de Cuenca, Director de la *Biblioteca Nacional*, fondo de cultura al que tanto debe esta investigación. Expreso mi reconocimiento sincero a todo el personal bibliotecario que me ha facilitado mi tarea en todas las bibliotecas y hemerotecas en las que he trabajado, muy en especial al efectivo de las Secciones de Préstamo Interbibliotecario, Fotocopias y al de la Sala General de la mencionada *Biblioteca Nacional* de Madrid.

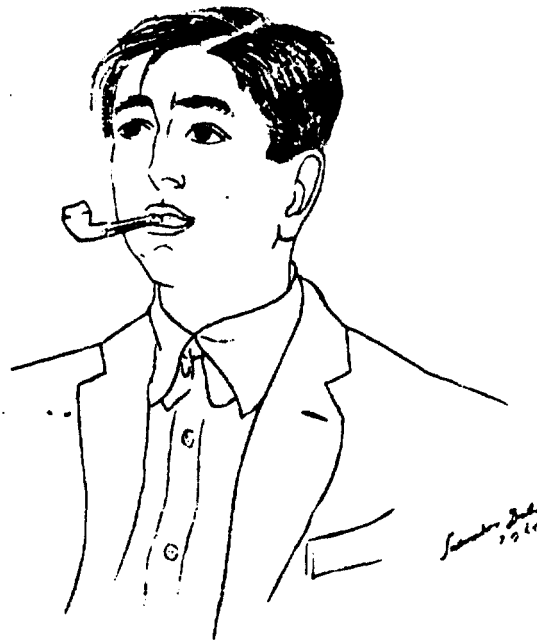
A los Miembros del Tribunal de la defensa de esta tesis les agradezco anticipadamente su amable participación y las pertinentes indicaciones que posiblemente me harán, y que yo tendré en mucha consideración para la mejora y posible difusión de esta investigación.

A mi padre y a mi madre, el mayor de los posibles agradecimientos porque sin su ayuda no hubiese podido escribir ni una sola línea de la tesis. Y finalmente quiero darles las gracias a mis hermanos, a mis hermanas y a mis sobrinas que me han dado la alegría y la fuerza suficiente para sobrevivir en este océano, amenazado siempre por la tormenta de su inmensidad.



*No despreciéis nunca la sensibilidad de nadie,  
porque su sensibilidad es su genio.*

Charles Baudelaire



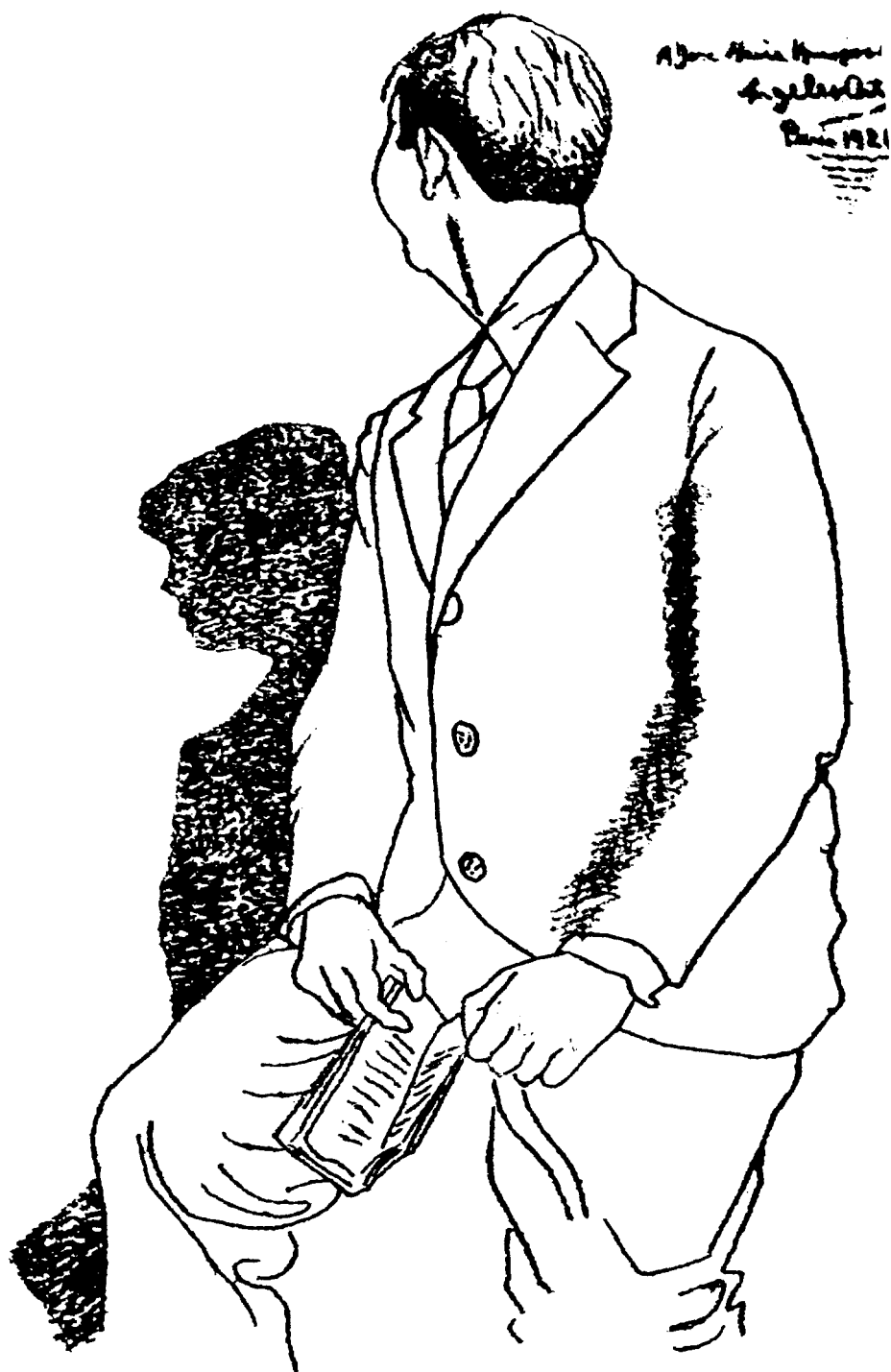
*Retrato de Hinojosa, por Salvador Dalí,  
para Poemas del campo (1925).*



*Retrato de Hinojosa, en el Cafe La Rotonde*

*por Gregorio Prieto,*

*para la cara anterior de la contraportada de Poemas del campo (1925).*



*Retrato de Hinojosa, por Manuel Ángeles Ortiz,  
para Poesía de Perfil (1926).*



*Retrato de Hinojosa, por José Moreno Villa,*

*para La sangre en libertad (1931).*

# *El surrealismo en La Flor de California de Hinojosa*

## *SUMARIO*

### *Introducción*

- a. Objetivos
- b. Metodología
- c. Desarrollo estructural
- d. Medios: fuentes directas y fuentes indirectas

### *PARTE I. Esbozo del surrealismo francés*

#### *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

- I.1.1. La presencia romántica en el surrealismo francés y en el español
- I.1.2. El surrealismo como movimiento de vanguardia
- I.1.3. Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire
- I.1.4. Freud y el psicoanálisis
- I.1.5. Antecedente inmediato del surrealismo: el Dadaísmo

#### *1.2. Desarrollo del surrealismo francés*

- I.2.1. Historia del uso de la palabra *surréalisme*
- I.2.2. La evolución de Breton hasta 1930
- I.2.3. Creación del núcleo surrealista de París
- I.2.4. Concepto y etapas del surrealismo francés
- I.2.5. Algunas características del surrealismo francés

#### *1.3. Poética surrealista francesa*

- I.3.1. La escritura automática
- I.3.2. El objeto ordinario elevado a la categoría de arte
- I.3.3. El azar objetivo
- I.3.4. El humor objetivo

#### *1.4. El surrealismo y el compromiso político*

- I.4.1. Introducción
- I.4.2. Teoría sobre arte y política
- I.4.3. Política y surrealismo francés

## ***PARTE II. Esbozo del surrealismo español***

### ***II.1. Recepción del surrealismo francés en España***

- II.1.1. Concepto de vanguardia en España. Ultraísmo y Creacionismo
  - II.1.1.1. Concepto de vanguardia en España
  - II.1.1.2 Ultraísmo y Creacionismo
  - II.1.1.3 Algunos ejemplos creacionistas en *La Flor de California* y en *Pasión de la Tierra*
- II.1.2. La recepción crítica del surrealismo francés
- II.1.3. La falta de unanimidad para denominar el movimiento *surrealista*
- II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa
- II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán
- II.1.6. La ausencia de medios de expresión exclusivamente surrealistas en España. Revistas surrealistas españolas

### ***II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27"***

- II.2.1. La generación o el grupo del 27
  - II.2.1.1. El concepto de "generación literaria"
  - II.2.1.2. La controversia en la denominación de esta *generación*
  - II.2.1.3. Del Centenario de Góngora al *surrealismo* en el 27
  - II.2.1.4. El surrealismo y la generación del 27
- II.2.2. La dudosa filiación al surrealismo de los miembros del 27
- II.2.3. La realidad política de algunos surrealistas españoles

### ***PARTE III. La vida, la recepción, el olvido y el estudio de La Flor de California del surrealista José María Hinojosa***

#### ***III.1. Vida de José María Hinojosa***

#### ***III.2. Recepción de la poesía de Hinojosa en vida del autor***

- III.2.1. Poemas del campo
- III.2.2. Poesía de perfil
- III.2.3. La Rosa de los Vientos
- III.2.4. A orillas de la luz
- III.2.5. La Flor de California
- III.2.6. La sangre en libertad

#### ***III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa***

- III.3.1. Recepción contemporánea crítica y literaria
- III.3.2. El olvido del surrealista malagueño del 27

#### ***III.4. El estudio de La Flor de California***

- III.4.1 El título
- III.4.2. La cuestión del género en La Flor de California
- III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta La Flor de California
- III.4.4. La visión del mundo de Hinojosa en La Flor de California coincide con la de los autores surrealistas del 27



## *PARTE IV. Algunas presencias textuales en La Flor de California*

### *IV.1. Lectura de los Manifiestos de Tzara y Breton en La Flor de California*

### *IV.2. Desde la presencia de Les Chants de Maldoror de Lautréamont: Comparación temática de Pasión de la Tierra de Aleixandre y La Flor de California de Hinojosa*

#### *IV.2.1. Presentación a Vicente Aleixandre*

- IV.2.1.1. Biografía de Aleixandre: ejemplo de vida y de nacimiento a la luz
- IV.2.1.2. Comienzo de su vida literaria exterior: *Ámbito* (1924-1927)
- IV.2.1.3. La visión del mundo de Aleixandre
- IV.2.1.4. La historia de una amistad no correspondida: Aleixandre e Hinojosa

#### *IV.2.2. Temas elegidos para comparar La Flor de California y Pasión de la Tierra*

- IV.2.2.1. La flor color de carne
- IV.2.2.2. El ojo-objeto surrealista
- IV.2.2.3. Del sueño y la desfiguración
  - IV.2.2.3.1. La pesadilla de la amputación
  - IV.2.2.3.2. La pesadilla de la inmovilidad
  - IV.2.2.3.3. La metamorfosis
- IV.2.2.4 El color blanco o azul y el color negro
- IV.2.2.5. Algunas cuestiones del pensamiento surrealista en *La Flor de California* y en *Pasión de la Tierra*
  - IV.2.2.5.1. El peso material del pensamiento surrealista y las señas de identidad
  - IV.2.2.5.2. El efecto subversivo de la verdad
  - IV.2.2.5.3. Anhelo universal hacia el infinito
  - IV.2.2.5.4. El lenguaje universal
  - IV.2.2.5.5. El viaje como huida existencial
  - IV.2.2.5.6. El vuelo de la libertad
  - IV.2.2.5.7. Valoración de la temporalidad y la muerte
- IV.2.2.6. La naturaleza elemental
  - IV.2.2.6.1. La presencia de las aguas y el mar
  - IV. 2.2.6.2. La carne como materia amorosa
- IV.2.2.7. La religión en *La Flor de California* de Hinojosa y en *Pasión de la Tierra* de Aleixandre
  - IV.2.2.7.1. Pasajes bíblicos
  - IV.2.2.7.2. La blasfemia

IV.2.2.7.3. La serpiente bíblica del matrimonio  
IV.2.2.7.4. El tema ducassiano de la sangre

IV.2.2.8. La mujer y la búsqueda del placer  
IV.2.2.9. El culto a Eros y a Thánatos

### *Parte V. Edición de La Flor de California*

V.1.1. Criterio de edición

V.1.2. Paginación. Abreviaturas utilizadas

V.1.3. Edición intertextual de *La Flor de California*

### *Cronología*

### *Epílogo*

### *Bibliografía seleccionada*

1.- Selección específica sobre Hinojosa

1.1.- Ediciones y colaboraciones en publicaciones  
periódicas

1.1.1. Ediciones del autor

1.1.2. Colaboraciones en publicaciones periódicas

1.1.3. Homenajes

2.- Selección específica y general consultada

## *Introducción*

- a. Objetivos
- b. Metodología
- c. Desarrollo estructural
- d. Medios: fuentes directas y fuentes indirectas

## Introducción

### A

#### Objetivos

Aristóteles en la *Retórica* planteaba que en los discursos, el acercamiento al oyente debe hacerse por el "movimiento del ánimo", porque los oyentes "son arrastrados a una pasión por el discurso, pues no concedemos igual nuestra opinión con pena que con alegría, ni con amor que con odio<sup>1</sup>".

Las pasiones como la ira, la calma, el amor, el odio, el temor o la compasión influyen en los juicios de los hombres<sup>2</sup>. Algo similar sintió quien hoy escribe estas páginas con la ilusión de un héroe medieval. Sin embargo, pronto comprendió la necesidad de dejar a un lado ese "movimiento del ánimo" para dar paso a una actitud necesariamente objetiva, y más a cada paso que daba, al comprender cómo ese sentimiento había invadido en exceso a casi todos los autores que habían abordado el estudio de la materia que trata esta tesis, y cómo éstos se habían visto invadidos más por las pasiones que por la búsqueda objetiva de la verdad.

Esta investigación es un estudio sincrónico de las

---

<sup>1</sup> Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990, p. 11.

<sup>2</sup> *Ibídem.*

## *Introducción*

manifestaciones de la escuela francesa surrealista<sup>3</sup> en España, concretadas en *La Flor de California* del malagueño José María Hinojosa. Este poeta fue el primero que decidió continuar la escuela francesa en España según la hipótesis que parte esta investigación doctoral y que se desarrollará a lo largo de la misma.

Para evitar el relativismo crítico, y consciente de mi incapacidad para explicar cómo funciona la inteligencia en la interpretación, creo firmemente que lo único que resuelve el sentido del texto es el texto mismo. Por esta razón esta tesis concluye con una edición de *La Flor de California* como resolución práctica de la investigación. La misma ha sido concebida con un espíritu científico y vital. Su estructura está pensada para que el lector elija con toda libertad sus preferencias. Por otro lado, las distintas partes de esta tesis están enmarcadas en unas citas, que establecen referencias cruzadas.

Si se actualiza la España de los años veinte, se contempla la convivencia de distintos movimientos de vanguardia -creacionismo o ultraísmo- que, unida a una larga tradición de irracionalidad en la literatura española (San Juan, Quevedo, Ramón Gómez de la Serna o Machado), según Carlos Bousoño, convierte a esta literatura en una tierra de cultivo idónea para el desarrollo hasta sus últimas consecuencias de las propuestas

---

<sup>3</sup> Vid II.1.3. La falta de unanimidad para denominar el movimiento surrealista. En esta investigación se ha elegido la forma surrealismo, por razones que se explican en dicho apartado.

## *Introducción*

de los teóricos franceses del surrealismo, según se demuestra en esta tesis.

La ambición científica de esta investigación no es la de la exhaustividad porque pretender cualquier inmersión esclarecedora en el problema del surrealismo francés, o del español y el 27, está condenada al fracaso, por la densa bibliografía que existe sobre estos temas. Tampoco se ha pretendido una aproximación total a la figura de José María Hinojosa porque ya existen dos tesis sobre su *Vida y Obra* de Julio Neira (1981) y <sup>de</sup> Alfonso Sánchez-Rodríguez (1995), respectivamente.

## *B*

## *Metodología*

Cada explicación de la realidad es una versión de la realidad, por lo que no seré yo quien les proponga la diferencia entre lo real y lo ficticio, entre un método erróneo o el ideal. El método de esta tesis tiene la peculiaridad de ser abierto y de no ser restrictivo.

Conviene puntualizar que se ha asumido el vacío que ha creado el estudio histórico de la literatura española. Lejos de la seguridad que conferían los sistemas formalistas de los análisis que se realizaban sobre los textos, se ha partido de la base de que una de las funciones básicas de la crítica actual es explicar qué ocurre con el funcionamiento simbólico del hombre, y para

## *Introducción*

ello nada mejor que la elección de un texto surrealista.

De este modo, comenzó la elaboración de este trabajo, que se dirigió hacia el laberinto de la creación y la crítica contemporánea. Se ha preferido la comprensión de las obras de creación a su interpretación, y en las obras de crítica se ha valorado la veracidad de su argumentación. De estas últimas, se han contemplado sus presupuestos a través de distintos tipos de enfoques que ejemplarizan nombres tan dispares como Breton, Bousoño, Aleixandre, A. Artaud, J. Chénieux-Gendron, Dámaso Alonso, Alberti, Dalí, Guillermo de Torre, Raymond, Cernuda, Carnero, Morris, Ilie, Buñuel, Neira, Morelli, José Luis Cano, Moreno Villa, Gerardo Diego, Prados, Hausser, Altolaquirre, García Lorca, Aldo Pellegrini, Sarane Alexandrian, Gérard Durozoi, F. Alquie, Apollinaire, P. Eluard, L. Aragon, B. Lecherbonnier, Bodini, A. Balakian, V. Bartoli-Anglard, J. M. Bonet o Foucault<sup>4</sup>.

José Bergamín, en "El pensamiento hermético de las artes", publicado en 1933, ratifica el método plural para la elaboración de una investigación sin someterse sólo a las normas historicistas:

*El criterio historicista opera siempre sobre cadáveres; su visión es la de un campo de batalla sembrado de muertos a los que no quiere dejar en paz. Cualquier historia del arte o de la literatura nos proporciona fácilmente esta comprobación panorámica reconstituida de un suceso, como la que se ofrece a los turistas en Waterloo: todo espectador, imparcial, naturalmente, del panorama, tiene datos sobrados para*

---

<sup>4</sup> Vid Bibliografía.

## *Introducción*

*juzgar a Napoleón<sup>5</sup>.*

En la misma postura intelectual, Guillermo de Torre en *Nuevas direcciones de la crítica literaria* reincide en la teoría de la relativa exactitud de cualquier metodología literaria porque

*...los productos del espíritu no son combinaciones químicas ni regulaciones físicas. De ahí que la ciencia frente al fenómeno literario pierda su función esclarecedora(...) Por consiguiente, no puede hablarse con exactitud rigurosa de una metodología literaria<sup>6</sup>.*

Guillermo de Torre recoge opiniones que confirman su teoría. Por ejemplo, E. Anderson Imbert interpone el concepto de "psicología de la creación literaria" al de metodología o crítica literaria:

*No hay una ciencia de la naturaleza; y para que la haya sería necesario que antes se convirtiese en ciencia la psicología de la creación artística<sup>7</sup>.*

Por otro lado, Menéndez Pelayo, en *Poética o La imaginación del poeta* (1877), concebía la interpretación de la obra de un autor dentro de las coordenadas de su época:

*Separar a un autor de su época y de su medio será siempre la manera más segura de no entenderlo<sup>8</sup>.*

De la misma opinión es el Profesor Carlos Bousoño, que en *Épocas literarias y Evolución*, explica cómo el autor está imbuido de la cosmovisión de su época, en la que coincide con sus contemporáneos, y cómo existen unos rasgos comunes a cada época:

---

<sup>5</sup> José Bergamín, "El pensamiento hermético de las artes", Cruz y Raya, I, 1933, p. 46.

<sup>6</sup> Guillermo de Torre, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza, 1970, p. 25.

<sup>7</sup> E. Anderson Imbert, *La crítica literaria contemporánea*, 1957. Citado en Guillermo de Torre, op. cit., p. 29.

<sup>8</sup> Citado en *Ibídem*, p. 20.



## *Introducción*

*todos los rasgos, no sólo los artísticos y literarios, de una época tienen, en lo fundamental, una explicación unitaria: la cosmovisión que es inherente a tal período*<sup>9</sup>.

No se ha ignorado el carácter de síntesis en que forzosamente tendría que parar este estudio, dada la amplitud del tema por tratar. En consecuencia, no se tuvo la intención de ceñirse a una forma monográfica, sino que se pretendió abarcar el mayor número posible de enfoques de estudio. De esta forma, se ha abordado a Hinojosa desde todas las coordenadas posibles para deducir su cosmovisión, su visión del mundo: el surrealismo francés, el español, el grupo del 27, su vida, el texto, la intertextualidad, la recepción crítica de su obra o su bibliografía.

Todos los enfoques utilizados han proporcionado un atisbo de lucidez sobre el tema de esta investigación porque el uso de distintos mecanismos teóricos es algo ya justificado en el pensamiento contemporáneo, por el proceso de unificación que han sufrido las ciencias humanas, unidas por un nuevo uso de lo escrito. De este modo se ha evitado la dispersión metodológica. Me guiaba un único objetivo que, como el hilo que conduce al fondo del laberinto, después de la oscuridad me ha permitido volver a la luz.

---

<sup>9</sup> Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución*, t. I, Madrid, Gredos, 1981, p. 10.

## *Introducción*

C

### **DESARROLLO ESTRUCTURAL**

Esta investigación doctoral pretende aproximarse a una manifestación individual del surrealismo español a través del estudio concreto de *La Flor de California* de José María Hinojosa. Se ha comenzado por situarla en su contexto histórico-literario. Primero en el contexto del surrealismo francés, hecho que se ha considerado imprescindible porque Hinojosa fue el único español de los años veinte que se manifestó abiertamente discípulo de la escuela surrealista francesa. A continuación, se trata la manifestación de ese movimiento en España junto con otros movimientos de vanguardia. Finalmente, tras el estudio de la recepción crítica de la obra de Hinojosa y la relación textual de *La Flor de California* con obras que la sitúan plenamente en el surrealismo, se establece una edición intertextual del texto, donde se estima prioritario el contexto poético de las obras surrealistas del 27 español. La reflexión sobre la obra en cuestión ha de ser descriptiva y analítica.

Para abordar la cuestión esencial de esta tesis, que es el posible surrealismo de *La Flor de California* de Hinojosa y su contextualización, se recurre a distintos enfoques asociados. La crítica descriptiva se aplica en las dos primeras partes de esta tesis. La primera parte, el "Esbozo del surrealismo francés", se

## *Introducción*

dedica a establecer una historia del origen, la fundación y el desarrollo del movimiento francés, para intentar comprender el *surréalisme* con el que Hinojosa mantuvo contacto directo en el París de 1925, y que puso en práctica. En esta parte de la investigación, se plantea la hipotética necesidad de que los miembros del *surréalisme* tuviesen que militar en el PC para ser considerados surrealistas. Esta relación del movimiento francés con la política es una de las razones por las que se cuestionará el surrealismo de José María Hinojosa.

La segunda parte de la tesis, *Esbozo del surrealismo español*, aborda la recepción del surrealismo francés en España en ámbitos literarios como el <sup>del</sup> propio grupo del 27 o la Residencia de Estudiantes de Madrid. Sin embargo, se deja a un lado la importancia de los surrealismos catalán y canario, a pesar de que algunos de sus representantes fueron los únicos que Breton consideró y conoció como "surrealistas". Para demostrar la falta de claridad <sup>con</sup> que se ha dado en España el concepto y la recepción del *surréalisme*, se expone la falta de unanimidad existente para establecer la forma española de *surréalisme*. Este fenómeno se produce, menos intensamente aunque hoy sigue sin estar resuelto, en la denominación del 27. Se tratan también las declaraciones de los miembros del 27 a favor y en contra del "surrealismo", así como sus relaciones con Hinojosa y la realidad política de algunos de los "surrealistas" españoles.

La parte tercera de esta investigación, *La vida, la recepción*,

## *Introducción*

el olvido y el estudio de *La Flor de California* del surrealista José María Hinojosa<sup>1</sup>, especifica algunos datos sobre la biografía del autor malagueño que sirven para comprender su verdadera actitud vital surrealista y las implicaciones que ésta tuvo en su obra. Se aborda, la recepción crítica de la obra, el momento en que publicó sus distintos libros: *Poema del campo*, *Poesía de perfil*, *La Rosa de los Vientos*, *A orillas de la luz*, *La flor de California*, *La sangre en libertad*; así como la recepción contemporánea crítica y literaria, con un criterio cronológico y no exhaustivo, donde se da un panorama general de las antologías en las que está incluido y de los estudios realizados sobre su obra. Esta parte termina con la referencia al olvido que sufrió el surrealista malagueño, pese al aparato crítico presentado, porque en Hinojosa el daño que el olvido le ha hecho a su vida y a su obra surrealista es irreparable. No en vano Guillermo de Torre lo llamó "poeta malogrado". El estudio de *La Flor de California* aborda su título, se plantea el género del texto en sus conexiones con el "surrealismo francés" y se analiza la evolución del surrealismo en la obra poética del malagueño. Finalmente, se comprueba cómo la visión del mundo de Hinojosa en esta obra coincide con la de los autores surrealistas del 27, según la teoría establecida por Carlos Bousoño.

En la parte cuarta de esta investigación, "**Algunas presencias textuales en *La Flor de California***", se comparan varias obras significativas del surrealismo o de sus antecedentes con este libro hinojosiano. Se comienza por hacer una lectura de los

## *Introducción*

manifiestos de Tzara y de Breton en *La Flor de California* para establecer así con juicios de valor las verdaderas raíces francesas y surrealistas de la obra objeto de estudio. Se ha elegido también el dadaísmo porque en esta investigación se parte de la deuda literaria que tiene el surrealismo francés con ese movimiento. A continuación, se compara *La Flor de California* con *Pasión de la tierra* de Aleixandre, desde la presencia de *Los Cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont. *Pasión de la tierra* se ha seleccionado por ser la obra más importante y significativa en prosa poética del surrealismo español y porque tiene conexiones temáticas con *La Flor de California* y con *Los Cantos de Maldoror* de Lautréamont. Establecer los vínculos temáticos de estas obras es de vital importancia para comprender hasta qué punto Lautréamont es antecedente del *surréalisme*, y éste, a su vez, de algunas obras surrealistas del 27. El surrealismo español tiene una proyección internacional que se le ha negado.

La parte V de esta tesis es una "edición de *La Flor de California*". Para la elaboración de esta edición intertextual, se ha tenido en cuenta lo que esta obra tiene en común con otras obras relevantes surrealistas de la generación del 27: *Un poeta en Nueva York* de García Lorca, *Sobre los ángeles* y *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de Rafael Alberti, *Un río, un amor* de Luis Cernuda, *Las islas invitadas* de Manuel Altolaguirre, *Jacinta, la pelirroja* de Moreno Villa. El resultado es una edición intertextual de *La Flor de California* en el contexto de la obra de su autor y en las coordenadas surrealistas

## *Introducción*

de la generación del 27. Esta parte de la tesis es además la única aportación original al estudio del surrealismo en España, una tarea en vías de realización que no se da por concluida con la entrega de esta tesis.

A continuación, se ofrece una "Cronología" que compara la evolución del surrealismo francés con al español, con el fin de que el lector tenga las fechas más significativas de ambos movimientos. Se interrumpe en 1936 por ser la fecha de la muerte de Hinojosa y de la disolución cultural que provoca el inicio de la Guerra Civil española. Asimismo, contiene un "Epílogo" donde se incluyen algunas consideraciones generales de esta investigación. El último apartado es el de la "Bibliografía seleccionada" tanto la general como la específica de Hinojosa.

## D

### *Medios: fuentes directas y fuentes indirectas*

Esta investigación doctoral es también una aportación a la historia de la literatura española por el esfuerzo de recopilación bibliográfica que se hace del surrealismo francés en general y de sus manifestaciones españolas en el entorno de la poesía de finales de los años veinte. Para ello se han consultado -como fuentes directas para el inventario de la investigación- los fondos bibliográficos conservados en los siguientes centros públicos: Biblioteca Nacional de Madrid,

## *Introducción*

Archivo de la Residencia de Estudiantes, Biblioteca de la Fundación García Lorca, Biblioteca del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Biblioteca del Ateneo de Madrid, Biblioteca del Instituto Francés de Madrid, Biblioteca de la Casa Velázquez, Biblioteca de la Facultad de Filología de la Complutense, Hemeroteca Nacional, Hemeroteca Municipal, Biblioteca del Centro Cultural del 27 de Málaga, Biblioteca de la Diputación Provincial de Málaga, Biblioteca del Ateneo de Barcelona y Biblioteca de Catalunya.

Se han considerado fuentes indirectas del estudio del surrealismo español los estudios y las investigaciones existentes (Giovanni Allegri: 1974, Bodini: 1963, 1979; Bousoño: 1979; Cernuda: 1975, Debicki: 1968, Durán: 1950, Geist: 1980, Paul Ilie: 1968, Gabriele Morelli: 1995, C.B. Morris: 1972, 1991, Neira: 1981, Guillermo de Torre: 1965).

También se ha estimado necesaria la referencia a las investigaciones sobre la historia del surrealismo francés y de sus principales características estilísticas que han configurado parte de las muy diversas manifestaciones de este movimiento en España, y muy en concreto las de *La Flor de California* de José María Hinojosa, objeto de este ensayo.

La bibliografía general de esta tesis, la del surrealismo y la del 27 está seleccionada porque creo como Ezra Pound que "el valor del crítico no se conoce por sus argumentaciones, sino

## *Introducción*

por la calidad de lo que escoge<sup>10</sup>". La bibliografía específica sobre Hinojosa también se ha seleccionado porque el trabajo de una bibliografía pormenorizada sobre el poeta malagueño ya ha sido realizado por Alfonso Sánchez-Rodríguez<sup>11</sup>. El interés de la bibliografía hinojosiana es válido en la medida en que da a conocer características de su surrealismo, y aclara la recepción crítica que tuvo Hinojosa en vida y posteriormente. A esta cuestión se dedica un capítulo, en la Parte III, por lo significativo que resulta para dilucidar cómo se ha entendido su obra y postura surrealista, cuestión que sí es prioritaria en esta investigación.

---

<sup>10</sup> Ezra Pound, *Antología*, Madrid, Visor, p. 201.

<sup>11</sup> Alfonso Sánchez-Rodríguez, *José María Hinojosa: ensayo bibliográfico*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1994, 87 pp.



## *PARTE I. Esbozo del surrealismo francés*

### *I.1. Orígenes del surrealismo francés*

- I.1.1. La presencia romántica en el surrealismo francés y en el español
- I.1.2. El surrealismo como movimiento de vanguardia
- I.1.3. Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire
- I.1.4. Freud y el psicoanálisis
- I.1.5. Antecedente inmediato del surrealismo: el Dadaísmo

### *I.2. Desarrollo del surrealismo francés*

- I.2.1. Historia del uso de la palabra *surréalisme*
- I.2.2. La evolución de Breton hasta 1930
- I.2.3. Creación del núcleo surrealista de París
- I.2.4. Concepto y etapas del surrealismo francés
- I.2.5. Algunas características del surrealismo francés

### *I.3. Poética surrealista francesa*

- I.3.1. La escritura automática
- I.3.2. El objeto ordinario elevado a la categoría de arte
- I.3.3. El azar objetivo
- I.3.4. El humor objetivo

### *I.4. El surrealismo y el compromiso político*

- I.4.1. Introducción
- I.4.2. Teoría sobre arte y política
- I.4.3. Política y surrealismo francés

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés<sup>1</sup>*

### *1.1.1. La presencia romántica en el surrealismo francés y en el español*

*Lo que es preciso que sepáis es que, debajo de todas las ventanas por las que os pueda dar el capricho de arrojaros, hay amables duendes que extienden a los cuatro puntos cardinales la triste sábana del amor.*

A. Breton

Todas las vanguardias, incluida la del surrealismo francés, surgen como consecuencia extrema de los principios del romanticismo<sup>2</sup> y, a la vez, como una negación casi absoluta de los principios con que este movimiento surgió en Alemania. Hay

---

<sup>1</sup> Antes de adentrarse en el estudio de *La Flor de California* de Hinojosa, parece pertinente dedicar una parte al surrealismo francés -desde sus orígenes hasta su poética-, dado que Hinojosa significó, con Cernuda, lo que Paul Ilie llamó "la órbita francesa" del surrealismo español. El *surréalisme* debe entenderse como un fenómeno europeo con distintas manifestaciones nacionales:

*Dos poetas españoles frecuentemente asociados con las prácticas surrealistas, pero raramente discutidos a la luz de lo que el surrealismo realmente significa, son Luis Cernuda y José María Hinojosa. La razón de esta desatención estriba en que hasta fecha reciente pocos críticos se han mostrado dispuestos a considerar la posible existencia de una modalidad surrealista en la literatura española.*

(Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972, p. 293.)

<sup>2</sup> J. Cassou dijo que el arte moderno, aunque arranque del romanticismo, comienza con el impresionismo. (Citado en René Huyghe, *El Arte y el Hombre*, t. III, Barna, Planeta, 1967, p. 462.) Sin embargo, el origen del surrealismo se puede remontar a la aparición del símbolo. (Vid I.1.3. Simbolismo... y bibliografía bousoniana.) Los antecedentes del *surréalisme* en la literatura universal serían objeto de un detallado estudio. Sirva como ejemplo Walpole, autor de *El castillo de Otranto* (1764), primer texto "gótico" inglés. L. A. de Cuenca ha señalado que sus *Cuentos Jeroglíficos* (1772) "*preludian la estética surrealista*". (L. A. de Cuenca, *Walpole, ABC*, Madrid, 16-III-97, p. 32.)

### *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

que intentar resolver esta aparente contradicción. Mientras que Edoardo Sanguinetti<sup>3</sup> considera que la vanguardia no es más que un fenómeno romántico burgués, Guillermo de Torre encuentra desproporcionada esta afirmación<sup>4</sup>. Sin embargo, revolucionarios franceses como Maurras o Lasserre vieron en el romanticismo el origen de los valores individualistas, *sentimentaloides* -en definitiva burgueses-, que generaron la mezquindad de su época.

René Cravel, en *Dalí ou l'anti-obscurantisme* (1931), se vincula claramente con los críticos para quienes el surrealismo se opone al romanticismo, probablemente porque se refiere a las manifestaciones del *surréalisme* y no a las del surrealismo español que -salvo casos aislados como Dalí, Hinojosa o Picasso- siguieron con cierta distancia las exigencias del núcleo bretoniano:

*Dialéctico (de una dialéctica negativa, como no podría menos de ser después de Dadá) el superrealismo, frente a lo que hayan querido pretender los falsificadores de las críticas literarias, se ha opuesto siempre al romanticismo, tan neciamente unilateral en su explotación literaria del género maldito, de la antítesis por bravata, antítesis en el vacío, puesto que no tiene tesis y, por consiguiente, sin la menor posibilidad de síntesis*<sup>5</sup>.

Jacqueline Chénieux-Gendron aclara que el movimiento francés continúa la revolución del romanticismo al darle a "la

---

<sup>3</sup> En un debate sobre la "sociología de la vanguardia" en *Littérature et société. Problèmes de méthodologie de la littérature* (1964). (Citado en G. de Torre, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza, 1970, p. 158.)

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> Citado en G. de Torre, *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, Barcelona, Edhasa, 1963, p. 278.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

imaginación una función de conocimiento<sup>6</sup>". La imaginación se vuelve práctica:

*El juego de palabras debe hacerse objeto (Duchamp),  
las formas soñadas deben ser materializadas en un  
objeto tangible (Breton)*<sup>7</sup>.

En este sentido, el surrealismo es un movimiento revolucionario romántico de integración y de negación. Integra lo verdadero y lo falso, la realidad y el sueño, la cordura y la locura, la magia y la lógica. Y es también una máquina de negar todas las instituciones, la tradición, la ley, el poder, el esquema de la sociedad, la religión, el arte, el matrimonio, la familia, los cánones de belleza, la burguesía<sup>8</sup>...

El fascismo italiano fue el primero en juzgar la herencia del romanticismo, que después el futurismo transformaría en un alegato antirromántico. En 1910, cuando Marinetti le envía a Gómez de la Serna la "Proclama futurista para españoles" donde, además de reclamar una "república radical-socialista" con Lerroux y Pablo Iglesias, se invitaba a los españoles a renegar del pasado y a exaltar a quienes tiraran piedras:

*contra las preciosas blandas pétreas de vuestras*

---

<sup>6</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, *El surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989 (1984), p. 14.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>8</sup> En 1925, desde París, Hinojosa envió un manifiesto muy bretoniano contra "la Familia, la Propiedad privada y la Iglesia" a sus amigos madrileños del entorno de la *Residencia*. (Neira: 1983, p. 16) Vid II.1.1. Concepto de vanguardia en España; II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa; III.1. Vida de José María Hinojosa; y Epílogo.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

*Alhambras y contra las vidrieras inimitables de vuestras iglesias. Lindezas y desplantes que no fueron ajenos a un sector del todavía mal conocido vanguardismo español: el más sesudo antirromanticismo(...) tuvo su parte importante en el desarrollo de los fascismos españoles de los años 30°.*

Este instinto de destruir las obras de arte por parte de los futuristas italianos coincide con la idea surrealista, por ejemplo, de renegar de todo el arte decimonónico por considerarlo únicamente como un fruto burgués del siglo anterior. El surrealista tendrá una postura de agresión, no sólo contra el arte, sino también contra todo aquello que a su juicio proceda de la burguesía:

*El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud<sup>10</sup>.*

Este rechazo hacia el s. XIX se refleja en los pensadores progresistas españoles de la época. Por ejemplo en Ortega y Gasset, que encarnaba una hipotética burguesía moderna y que llegó a recomendar una publicación de "Vidas españolas del s. XIX". También reacciona contra el s. XIX Eugenio d'Ors, a quien Zorrilla le parecía "una pianola" y Bécquer no pasaba de asemejársele a "un acordeón tocado por un ángel". Antonio Machado sintió una mezcla de repulsa y de admiración por el siglo anterior, que en Jardiel Poncela o en Lorca se convirtió en una nostalgia complaciente. Sin embargo, en 1936, según José Carlos Mainer:

---

<sup>9</sup> Citado en José Carlos Mainer, *La edad de plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 176-177.

<sup>10</sup> André Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Guadarrama, 1985<sup>4</sup>, p. 164.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

*el romanticismo significaba cosas muy concretas y entrañaba valores sorprendentemente actuales para los escritores jóvenes*<sup>11</sup>.

En España hubo un camino de ida entre el neorromanticismo y el surrealismo. Cuando las fuerzas neorrománticas se pusieron al servicio de los instintos o de la fantasía -en la poesía de los años veinte- tuvieron que coexistir con la poesía pura y con el surrealismo. Antonio Blanch escribió que en este sentido resultó favorecida la poesía surrealista, mientras que resultaba perjudicada la poesía pura que, sin desaparecer completamente ni cuestionarse su valor, magistral en el caso de Jorge Guillén, no disfrutaba entonces del honor de ser la preferida entre la mayoría de los poetas del 27<sup>12</sup>.

La complejidad del surrealismo o su postura a favor del romanticismo no fue bien interpretada por los críticos ni los propios miembros del 27. Un ejemplo es Leo Geist, que juzgó la actitud antirromántica de los artistas del 27 como causa de la mala recepción del surrealismo en España. En la revista *Plural* de febrero de 1925, se lee:

*La declarada aversión por el surrealismo radica en parte en el antirromanticismo de la generación (...) los poetas del 27 reaccionaron contra los excesos verbales y sentimentales románticos y modernistas. No dudaron en ver en la escuela francesa un retorno al romanticismo, y lo denunciaron: "Del fárrago de "sueños" y "textos surrealistas", suscritos por una veintena de jóvenes, se desprende un estado de espíritu pesimista, negador, voluntariamente*

---

<sup>11</sup> José Carlos Mainer, op. cit., p. 178.

<sup>12</sup> Antonio Blanch, *La poesía pura española (conexiones con la francesa)*, Madrid, Gredos, 1976, p. 80.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

*incoherente: en suma, neorromanticismo*<sup>13</sup>.

Se pueden dividir en dos grupos los autores surrealistas españoles. En primer lugar estarían los poetas continuadores del movimiento romántico, como Aleixandre, Alberti o Cernuda. Y por otro lado, figurarían los creadores que siguieron al movimiento francés de manera ortodoxa, como Pablo Picasso, Salvador Dalí o José María Hinojosa; y, posteriormente, Agustín Espinosa o Giménez Caballero. Sin embargo, no hay que pasar por alto que el pre-surrealismo en España, ya desde Juan Ramón, había dado un paso más allá en el lenguaje poético. Para el primer grupo neorromántico, según González Muelas y Rozas, el surrealismo debe entenderse como una técnica más que como una poética<sup>14</sup>. En resumen y de acuerdo con Pedro Salinas, el surrealismo español es una consecuencia del romanticismo:

*En cierto modo, el superrealismo, o las escuelas afines que desde hace veinte años bullen en las letras, podrían tomarse como una consecuencia extrema, desmesurada, de lo romántico*<sup>15</sup>.

Por otra parte, Guillermo de Torre establece dos tipos diferentes de romanticismo, y conviene en que *"el superrealismo es un hijo anacrónico, pero legítimo"* de uno de esos dos romanticismos. Para de Torre, el primero sería el pastoral, cándido y quejumbroso. Mientras que el segundo sería el rebelde,

---

<sup>13</sup> Citado en A. Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias*, Madrid, Guadarrama, 1980, p. 177.

<sup>14</sup> González Muelas y Rozas, J.M., *La generación poética de 1927*, Madrid, Alcalá, 1966, p. 17.

<sup>15</sup> Pedro Salinas, *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 210.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

avernal, monstruoso, de quien es hijo el surrealismo<sup>16</sup>.

En esta investigación, se entienden como hijos del segundo romanticismo tanto el *surréalisme* como un sector del surrealismo español, porque en España hubo también un surrealismo heredero del romanticismo maldito. Así lo cree también Paul Ilie en *Los surrealistas españoles*, donde habla de una modalidad surrealista española que utiliza "el potencial estético de la desilusión", cuyos seguidores transformaban su sueño personal en una forma artística más objetiva<sup>17</sup>. Los surrealistas españoles a los que se refiere Paul Ilie son los que siguieron en parte la ortodoxia francesa en cuanto a la distinción que establecían entre sus sensaciones y sus fantasías, con lo que construían un objeto-poema independiente que no era un reflejo directo de sus sentimientos. Hay ejemplos de este surrealismo en *La Flor de California* de Hinojosa:

*Como el camino con sus restallidos no cesaba de crujirme las  
piernas me vi obligado a entrar cuanto antes en el túnel a  
pesar de mi repugnancia*<sup>18</sup>.

Se observa cómo se ha producido un proceso de objetivación surrealista en "*el camino con sus restallidos*", que provoca la repugnancia "poética" de Hinojosa ante una fantasía imposible,

---

<sup>16</sup> Albert Béguin, en *L'âme romantique et le rêve*, comparte la idea de Guillermo de Torre. Citado en G. de Torre, *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, op. cit., p. 291.

<sup>17</sup> Paul Ilie, op. cit., p. 258.

<sup>18</sup> José María Hinojosa, *Poesías Completas*, t. II, Málaga, Litoral, 1983, p. 17. Misma página en V.1.3. Edición de *La Flor de California*. A continuación, cuando se cite la página de la citada edición se señalará en negrita. Esta paginación se señala entre líneas en **negrita** en V.1.3.



### *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

pues en el mundo "real" es imposible que "crujan las piernas". Si se valora la objetivación surrealista en los miembros del 27 que siguieron esta modalidad se advierte que se produce en casi todos ellos, aunque no frecuente ni totalmente. Vicente Aleixandre, en *Pasión de la tierra*, objetiva un elemento amoroso -el ojo- en un ardid de belleza incontenible. Es un caso de la habitual maestría de Aleixandre en el uso de las técnicas del surrealismo francés en este libro:

*Esos ojos de frío no me mojan la espera de tu llama,  
de las escamas pálidas de ansia*<sup>19</sup>.

Otra muestra de objetivación surrealista se puede ver asimismo en *Poeta en Nueva York* de García Lorca:

*Un diminuto guante corrosivo me detiene. ¡Basta!  
En mi pañuelo he sentido el tris  
de la primera vena que se rompe*<sup>20</sup>.

Los surrealistas franceses, en especial Breton, cuando insistieron en su conexión con ciertos románticos no se referían al romanticismo oficial de Lamartine o Hugo, se referían a los malditos, al eco de *Sturm und Drang* (impulso y torbellino, estrépito y temblor, tormenta y éxtasis). Es decir, que la aparente contradicción de la que se ha partido se resuelve porque existieron dos tipos de romanticismo<sup>21</sup>, y no hay que confundir estos tipos en una ideología única del movimiento. En cuanto a España, Alberto Adell confirma que los españoles exploraron

---

<sup>19</sup> Vicente Aleixandre, *Pasión de la tierra*, edic. de Gabriele Morelli, Madrid, Cátedra, 1987, p. 94.

<sup>20</sup> Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1980<sup>4</sup> (1972), p. 99.

<sup>21</sup> Vid el principio de este epígrafe.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

los caminos más remotos y recónditos, más violentos e irracionales, que aquellos románticos olvidados habían abierto -no la melancolía placentera y burguesa de 'El lago'-.<sup>22</sup>

Se establece, igualmente, la diferencia entre un romanticismo burgués y uno que no lo es o que reacciona contra la burguesía, y que es de donde proviene el malditismo de los surrealistas, aunque todos ellos tuvieran origen burgués. Sin embargo, Alberto Adell, en el mismo artículo de *Ínsula*, expone su convencimiento de que, en realidad, los surrealistas españoles continúan, como intento demostrar, la escuela romántica española:

no hay más que recordar las apasionadas opiniones expresadas por Cernuda acerca de Gérard de Nerval o de Hölderlin, el homenaje del Alberti surrealista a G. A. Bécquer (los "Tres recuerdos del cielo" de *Sobre los Ángeles*, libro donde en tres partes se repite además el título becqueriano de "Huésped de las nieblas") o la cita de Byron colocada como lema por Aleixandre al frente de *Espadas como labios*. Por unos y otros hablaba Juan Ramón Jiménez cuando, hacia 1935, aconsejaba desde las páginas de *El Sol* que la misión de los jóvenes poetas españoles era "rehacer a los románticos", o algo a tal efecto<sup>23</sup>.

Si los poetas surrealistas españoles más representativos -Aleixandre, Cernuda o Alberti- fueron una continuación de la escuela romántica, sin duda tuvieron muy poco que ver con el surrealismo francés.

---

<sup>22</sup> Alberto Adell, "Inquisición al surrealismo español", *Ínsula* n° 284-285, Madrid, julio y agosto de 1970, p. 21.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

### *1.1.2. El surrealismo como movimiento de vanguardia*

Proponerse un estudio sobre un movimiento de vanguardia como es el surrealismo, sólo puede hacerse con la conciencia de que a lo máximo que se puede aspirar es a acercarse superficialmente a sus aledaños. Tal es la magnitud de este movimiento y su proximidad en el tiempo. Aparte de considerar, como Enzensberger, que estudiar el surrealismo significa plantearse los distintos movimientos de vanguardia porque éste es el modelo típico y acabado de todos ellos<sup>24</sup>. En este ensayo, la detención en el estudio del origen vanguardista del *surréalisme* se basa en la hipótesis de que el surrealismo de Hinojosa tuvo una naturaleza vanguardista y a que el mismo estuvo más cerca de la escuela francesa que del grupo español, que no llegó a cuajar nunca como escuela<sup>25</sup>.

La vanguardia se manifiesta inicialmente en la literatura. Picasso dijo que los literatos van rezagados respecto a los pintores, pero al leer a Apollinaire, se comprende que todo fue primero en el universo de la palabra escrita. Cuando Ramón Gómez de la Serna conoció a Picasso, éste le enseñó los libros de Max Jacob como sus libros de cabecera, quien había definido el arte moderno en su máxima:

---

<sup>24</sup> Hans Magnus Enzensberger, *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969, p. 171.

<sup>25</sup> Vid II.1.6. La ausencia de medios de expresión exclusivamente surrealistas en España. Revistas surrealistas españolas.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

*Huir de los hombres para acercarse a la humanidad; acercarse a la naturaleza, para conseguir huir de ella a fuerza de tratarla, y después, entre huidas y aproximaciones, centralizarse como en un punto de intercesión por una sobrecreación amanecida de un olvido que aún se recuerde*<sup>26</sup>.

En la literatura tradicional, la relación entre el plano real y el plano evocado era lógica, en el sentido aristotélico. En la vanguardia, la única manera de penetrar su sentido es por vía de la intuición, como confirma Carlos Bousoño, porque la relación entre ambos planos ha pasado a ser puramente emocional: "la única interpretación verdaderamente fiel (...) es la intuitiva"<sup>27</sup>.

En la metáfora, que Bousoño llama "simbólica", hay una semejanza emocional producida por asociaciones no conscientes que los dos términos de la metáfora suscitan. A no se parece a E, pero A suscita en el lector **obligatoriamente** una asociación con B, y B hace lo mismo con C. Y, por otra parte, el término E en el contexto en que se halla (A = E) produce una asociación con D, y D con C, de modo que los dos términos (A y E) vienen a coincidir en la emoción de C. Se trata pues de una metáfora simbólica. Bousoño entiende la "metáfora simbólica" como una forma de los símbolos de irrealidad que el poeta asturiano explica con un ejemplo: "Un pajarillo es como un arco iris":  
Pajarillo [= inofensivo = niño = inocencia=] emoción de inocencia  
Arco iris [=colores puros, lavados = colores inocentes =

---

<sup>26</sup> Citado en Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 8.

<sup>27</sup> Carlos Bousoño, *Teoría de la Expresión Poética*, vol. I, Madrid, Gredos, 1985, p. 55.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

inocencia =] emoción de inocencia<sup>28</sup>.

La vía de conocimiento intuitiva la estableció el filósofo Henri Bergson (1859-1941), quien desacreditó los procesos lógicos, al estimar que éstos no podían conocer lo individual y por tanto la vida (que siempre es individual). Bergson enfatizaba el papel de la intuición, a través de la cual se percibe el cambio y el movimiento, que son la esencia misma de la realidad individual o concreta<sup>29</sup>. Lo verdaderamente diabólico del arte moderno era que obligaba a revisar todo el universo. Como opina Joan Pijoan, sus métodos son de una apariencia tan inocente que desconcierta: a veces, se trata de un deliberado abuso de la técnica; otras, es una mala jugada mezclada con perversión<sup>30</sup>.

Con la llegada de la vanguardia no cambia sustancialmente la máxima de André Malraux, quien explicaba que

*la primera materia del artista no es la vida, no es la realidad; es siempre otra obra de arte*<sup>31</sup>.

Esta afirmación de André Malraux tiene sus antecedentes en el esteticismo del Parnaso, el Simbolismo y en los teóricos del Esteticismo (Wölflin). El arte se engendra en la imitación de las obras que le preceden, o en su rechazo, o bien en la emoción que

---

<sup>28</sup> Aclaración que me hizo Carlos Bousoño el 15 de julio de 1996, con motivo de una revisión de esta investigación. Vid la explicación de este ejemplo en *Teoría de la expresión poética*, op. cit.

<sup>29</sup> *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1889), *Materia y memoria* (1896) o *La evolución creadora* (1907) son algunas obras de Henri Bergson.

<sup>30</sup> Citado en José Carlos Mainer, op. cit., p. 171.

<sup>31</sup> Citado en Guillermo de Torre, *Minorías y masas en la cultura y el arte contemporáneos*, op. cit., pp. 142-146.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

le produce otra obra de arte; y, siempre, en cualquier caso, en el enfrentamiento de su visión del mundo con la del resto de los adultos que le rodean.

La emoción artística que produce el arte de vanguardia tiene una naturaleza siempre equívoca<sup>32</sup>. Así lo entiende también Carlos Bousoño quien, en su *Teoría de la expresión poética*, establece las fases necesarias para analizar un poema. Al hacerlo, Bousoño introduce el término de "lectura simbólica", que es la que conducirá a la interpretación adecuada del poema por parte del receptor:

*la lectura extraviada se diferencia de la que no lo es en una cosa importante: mientras en esta última la comunicación del poeta es ficticia y la del personaje que figura que es el poeta, real, en aquélla, en la lectura equivocada, son ficticias las dos comunicaciones, ya que el personaje poemático en realidad no está diciendo lo que yo entiendo. Y es que al leer me he apartado de la objetividad, y por tanto del deber que ante la página escrita yo tendría que haber cumplido<sup>33</sup>.*

La creación por sí misma lo es todo para los autores que con la herencia recibida del Romanticismo dieron lugar a los movimientos de vanguardia. Leo Geist concluye que, en esta época, la creación es tan autosuficiente que ni siquiera necesita de una utilidad concreta:

*El arte moderno se niega a recibir y transmitir los tradicionales valores culturales encerrados en el arte del pasado. Es más, el arte nuevo, a nivel [sic] teórico, al menos, no pretende transmitir ni comunicar nada: se propone crear. La poesía moderna se crea y se transmite a sí misma; y esa autocomunicación*

---

<sup>32</sup> Roger Caillois, *Acercamientos a lo imaginario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 51.

<sup>33</sup> C. Bousoño, *T. de la expresión poética*, op. cit., p. 58.

## *I.1. Orígenes del surrealismo francés*

*constituye la creación de una nueva cultura*<sup>34</sup>.

Para la vanguardia, la poesía es un producto de la voluntad del poeta que se impone a la realidad, llegando incluso a la paradoja de que sea la palabra o la imagen la que termine creando el mundo real. El surrealismo se entiende como un intento de destruir las normas que rigen la vida cotidiana. Su esencia está en los movimientos de vanguardia que habían cambiado la estética tradicional desde principios del siglo XX, en Europa.

Por lo tanto, el surrealismo es, como entiende también Paul Ilie, un "*fenómeno europeo general con modalidades nacionales diferentes*"<sup>35</sup>. Esta tendencia a la diferenciación y a la revelación individual del arte, en España se manifiesta en tantos tipos de surrealismo casi como surrealistas.

En la evolución de los movimientos de vanguardia que anteceden al *surréalisme*, hay que resaltar el expresionismo en Alemania y el futurismo en Italia. El *expresionismo* nació como reacción al naturalismo y al impresionismo. Entre 1919 y 1924 se concretó este movimiento de radicalidad humanitaria y anarquista. Se rebelaron, como después harían los surrealistas, contra el materialismo de la burguesía capitalista y liberal<sup>36</sup>. En el expresionismo tiene también su origen la sobrevaloración de la

---

<sup>34</sup> A. Leo Geist, op. cit., p. 104.

<sup>35</sup> Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, op. cit., p. 291.

<sup>36</sup> Vid IV.1. Lectura de los [...] de Tzara y Breton en FC.

### *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

libertad de los surrealistas<sup>37</sup>. Los pintores de "Die Brücke" (El Puente), el primer grupo expresionista, formado por Kirchner, Nolde y Perchstein, se consideran deudores de Van Gogh, Munch y Ensor.

El adjetivo "expresionista" se utilizó por primera vez en 1912, en relación con el citado grupo de "Die Brücke" y en vísperas de su disolución en 1913. El marchante alemán Paul Cassirer, al preguntarle un crítico si un cuadro de Max Pechstein era impresionista, le respondió que no, que era "expresionista". "Der Blaue Reiter" (El Jinete Azul) es el siguiente grupo expresionista que se crea entonces y que se disolverá rápidamente en la pintura abstracta<sup>38</sup>.

Nietzsche precedió su literatura, mientras que Scheler fue su teórico y profeta. El expresionismo exaltaba lo irracional y lo instintivo. Su expresión directa se concretaba en un pesimismo apocalíptico que utilizaba un lenguaje agresivo y grotesco. La poesía expresionista se caracterizó por la tensión mística de F. Werfel, la fuerza visionaria de G. Heym o de T. Däubler y, sobre todo, por el *pathos* elegíaco y espectral de G. Trakl.

El *futurismo* fue otro movimiento de vanguardia artístico y literario. Surgió en Italia en la primera década del siglo XX. F. T. Marinetti publicó en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 el *Manifiesto del futurismo*, donde declaraba su arte agresivo y violento:

---

<sup>37</sup> Vid IV.2.2.5.6. El vuelo de la libertad y Epílogo.

<sup>38</sup> Julián Gallego, "El Expresionismo", *Los "Ismos" en la Pintura*, nº 5, *Los domingos de ABC*, Madrid, s.f., p. 4.



## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

*Ya no existe la belleza si no es en la lucha. No hay obra maestra sin un carácter agresivo. La poesía debe ser un violento asalto contra las fuerzas desconocidas para forzarlas a inclinarse ante el hombre*<sup>39</sup>.

Las formas de expresión futuristas serán la temeridad, el salto mortal, la bofetada o el puñetazo. En 1910, Marinetti redacta el *Manifiesto técnico de la literatura futurista*, donde establece la libertad de las palabras. El resultado directo es la abolición de la sintaxis, la puntuación y de las partes calificativas del discurso, como los adjetivos o los adverbios.

El expresionismo y el futurismo anteceden al surrealismo, pero es el Romanticismo alemán el verdadero generador de la vanguardia en general y del surrealismo en particular<sup>40</sup>. Ambas escuelas tuvieron en común una "*difusión internacional de gran alcance*"<sup>41</sup>. En la Exposición del Surrealismo de París, en 1938, estaban ya representados catorce países.

Guillermo de Torre entiende la vanguardia como un común denominador, y como un movimiento siempre extremista y antiburgués. De Torre transcribe, de los "Documents internationaux de l'Esprit Nouveau" de Europa, el inventario nominal de la vanguardia, que es el siguiente:

*futurismo, expresionismo, cubismo, ultraísmo, dadaísmo, suprarrealismo, purismo, constructivismo, neoplasticismo, abstractivismo, babelismo, zenitismo,*

---

<sup>39</sup> Citado en Sarane Alexandrian. *Breton según Breton*, Barcelona, Editorial Laia, 1974, p. 10.

<sup>40</sup> Vid el epígrafe anterior.

<sup>41</sup> José María Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976, p. 11.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

*simultaneísmo, suprematismo, primitivismo, panlirismo*<sup>42</sup>.

El surrealismo nace en un mundo contradictorio y paradójico porque el siglo XX está lleno de profundos antagonismos, y la unidad de su visión del mundo está tan profundamente amenazada que la combinación de los más remotos extremos, la unificación de las más grandes contradicciones, se convierte en el tema principal, muchas veces en el único, de su arte<sup>43</sup>.

### *1.1.3. Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire*

La escuela simbolista es otro de los antecedentes inmediatos del surrealismo francés, como también lo son autores como Lautréamont, Apollinaire, Freud, Tzara o Rimbaud. Al abordar este concepto, conviene recordar la diferencia que establece Carlos Bousoño entre el "irracionalismo o simbolismo" como procedimiento retórico y el "simbolismo" como escuela finisecular. El Simbolismo de finales del s. XIX utilizaba los símbolos como procedimiento retórico, y se caracterizaba, según Carlos Bousoño, además por:

*un gran idealismo, una relevancia de lo misterioso e inexplicable, una revolución métrica, una preocupación por la muerte y el tiempo, una sentimentalidad a veces vaga o delicuescente, a veces una morbosidad erótico-*

---

<sup>42</sup> Guillermo de Torre, Respuesta a "¿Qué es la vanguardia?", *La Gaceta Literaria*, nº 94, 15 de noviembre de 1930.

<sup>43</sup> Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, t.III, Barcelona, Labor, 1988<sup>20</sup>, p. 275.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

religiosa, etc...<sup>44</sup>

El empleo de los símbolos como procedimiento retórico es anterior y posterior a la escuela finisecular. Desde San Juan de la Cruz, de algunos románticos, de Baudelaire, Verlaine, Rimbaud o Mallarmé, Juan Ramón o Machado, su uso se extiende hasta los miembros del 27, Neruda, Eliot o Rilke, y Breton, Aragon o Éluard<sup>45</sup>. El irracionalismo o simbolismo, dice Carlos Bousoño,

consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de denotaciones y connotaciones (siempre conscientes), sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan finalmente la emoción<sup>46</sup>.

De la escuela simbolista, Breton valoraba su concepción de la belleza efímera y antimaterialista, su indiferencia hacia las preocupaciones normales de los hombres o su capacidad de mantenerse al margen de los valores burgueses<sup>47</sup>.

En los años veinte, la juventud surrealista descubrió la obra de *Isidore Ducasse, el conde de Lautréamont* (1846-1877). Ducasse había pasado inadvertido en su generación por su corta vida, tal y como hubiese deseado el Marqués de Sade, dejando tras su muerte el más absoluto silencio. Será la generación siguiente quien recupere la rabia del diabólico personaje de *Maldoror*, quien se creía algo

---

<sup>44</sup> Carlos Bousoño, *Superrealismo poético y Simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, p. 14.

<sup>45</sup> Vid Carlos Bousoño, *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 73, 74-75, 76, 85-86, 101, 102, 106, 107, 108, 113, 114, 134, 135, 136, 141, 384.

<sup>46</sup> C. Bousoño, *S. p. y simbolización*, op. cit., p. 26.

<sup>47</sup> En la Escuela Simbolista la verdadera realidad es la impresión. Carlos Bousoño, op. cit., 15 de julio de 1996.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

más que el hijo de un hombre y una mujer, y que incluso llegó a rebelarse contra su condición mortal. Su mensaje a la sociedad era letal.

Si algún hombre vendió su alma al diablo debió de ser el desconocido Isidore Ducasse<sup>48</sup>. Nacido en Montevideo, a los catorce años se trasladó a Francia. Se instaló en París en 1865, para ingresar en la escuela politécnica. Éluard, Aragon y Breton lo identificaron con cierto agitador revolucionario entorno a 1869. Quien terminó presidiendo el consistorio de la iglesia cristiana evangélica de Bruselas hasta su fallecimiento<sup>49</sup>.

Lespés, condiscípulo de Isidore Ducasse, en una entrevista hecha por Alicot, describió a Ducasse como un hombre...

*flaco, algo encorvado y de tinte pálido, con largos cabellos caídos sobre la frente. Su fisonomía no era nada atrayente. Habitualmente triste y silencioso, con una actitud distante*<sup>50</sup>.

Éste, en 1868, empezó a publicar la obra que le inmortalizó, *Les Chants de Maldoror*. En 1869, el editor Albert Lacroix imprime la primera versión completa, que no se atreve a poner en circulación por miedo a las consecuencias que pudiesen traerle su difusión. André Breton, en su Introducción a la edición de las *Oeuvres complètes* de Lautréamont, manifestó su admiración por la obra de este autor:

---

<sup>48</sup> Anna Balakian, *André Breton, mago del surrealismo*, Caracas, Monte Ávila, 1971, pp. 36-37.

<sup>49</sup> Louis Aragon, André Breton y Paul Eluard, *Lautréamont envers et contre tout*, París, Editions Surréalistes, 1927.

<sup>50</sup> Citado por Aldo Pellegrini en *Conde de Lautréamont, Obras Completas*, Barcelona, Argonauta, 1978 (1964), p. 12.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

Il faut retrouver les couleurs dont Lewis s'est servi dans le *Moine* pour peindre l'apparition de l'esprit infernal sous les traits d'un admirable jeune homme nu aux ailes cramoisies, les membres pris dans l'orbe des diamants sous un souffle antique de roses, l'étoile au front et le regard empreint d'une mélancolie farouche, et celles à l'aide desquelles Swinburne est parvenu à cerner le véritable aspect du marquis de Sade: "Au milieu de toute cette bruyante épopée impériale, on voit en flamboyant cette tête foudroyée, cette vaste poitrine sillonnée d'éclairs, l'homme-phallus..."<sup>51</sup>.

*Les Chants de Maldoror* de Lautréamont es de mucho interés por su presencia en los primeros surrealistas franceses y en algunos de los surrealistas del 27<sup>52</sup>.

*Apollinaire*, otro precursor de los surrealistas, decía que "los poetas eran profetas, y que el resorte de la poesía era la sorpresa"<sup>53</sup>. La idea de la profecía de la palabra poética pervive en Breton y en los surrealistas posteriores. Apollinaire había animado el cubismo, participado en el futurismo y lanzado el orfismo, por lo que él mismo adquirió consciencia de la necesidad de reunir las tendencias contradictorias de los "nuevos espíritus" en una acción única. Así nacía el espíritu y la filosofía surreal. Breton se dejó cautivar por Apollinaire a pesar de que no compartiese con él su postura frente a la guerra

---

<sup>51</sup> Introducción de André Breton, *Conde de Lautréamont, Oeuvres complètes*, G.L.M., París, 1938, s.p.

<sup>52</sup> Vid IV.2. Desde la presencia de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont: Comparación temática de PT de V. Aleixandre y FC de J. M<sup>a</sup> Hinojosa. Morelli realizó un estudio comparativo entre *Les Chants de Maldoror* y PT de Aleixandre (Cátedra: 1987). Vid Bibliografía. A partir de esta cita, me refiero a *La Flor de California* con la abreviatura FC y a *Pasión de la Tierra* con PT.

<sup>53</sup> Citado por S. Alexandrian, op. cit., p. 17. Apollinaire definió el surrealismo como "el encuentro en una sala de operaciones de un maniquí con una máquina de escribir". *Ibidem*.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

y que fuese "el piloto del corazón"<sup>54</sup>.

### *1.1.4. Freud y el psicoanálisis*

Las teorías de Sigmund Freud fueron decisivas en la elaboración de los postulados surrealistas de André Breton. Al margen de la importancia que ha representado el pensamiento freudiano -también en la cultura contemporánea- conviene establecer a priori que Freud no estuvo acertado en todos sus planteamientos. En este sentido, Carlos Bousoño piensa que el error fundamental del creador del psicoanálisis, en su estudio del desarrollo de los símbolos, fue que sólo tuvo en cuenta la idea de la semejanza. En consecuencia, no fue capaz de explicar los símbolos que tuviesen más de dos términos<sup>55</sup>. Sin embargo, no se puede obviar el pensamiento freudiano por ser definitivo en las técnicas bretonianas que usó Hinojosa en *La Flor de California*<sup>56</sup>.

El método freudiano era exactamente el que después adoptó y definió Breton como "escritura automática". Para demostrar esta hipótesis basta recordar cómo Freud utilizó la psicoterapia para interpretar los sueños:

*Este método es fácil de describir, aun cuando para emplearlo con éxito sea necesario conocerlo a fondo y haberlo ejercitado. Cuando se emplea en tercera persona (por ejemplo, en un enfermo con representaciones angustiosas), se demanda al paciente*

---

<sup>54</sup> Ibídem.

<sup>55</sup> Carlos Bousoño hizo estas declaraciones el 12 de febrero de 1997, con motivo de una revisión de esta tesis.

<sup>56</sup> Vid IV.2.2.3. Del sueño y la desfiguración.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

*que dirija su atención sobre la idea de referencia; mas no, como ya lo ha hecho tantas veces, para meditar sobre ella, sino para observar claramente y comunicar al médico, sin excepción alguna, todo aquello que se le ocurra con respecto a ella... En efecto, no tardan en presentarse numerosas ocurrencias, a las que se ligán otras nuevas...*<sup>57</sup>

En este mismo sentido, Freud en *La interpretación de los sueños* identificaba la psicoterapia de un enfermo con el mecanismo de la escritura automática:

*la aplicación de este método a cada una de las ideas morbosas nos procura material suficiente para su solución en cuanto dirigimos nuestra atención sobre aquellas asociaciones "involuntarias" que perturban nuestra reflexión. En la autoaplicación de este procedimiento, el mejor auxilio es ir escribiendo en el acto las propias ocurrencias, incomprensibles al principio*<sup>58</sup>.

La intuición principal de Breton, como la de Aragon y los demás componentes del grupo, fue la de *soñar con verdad* [sic]. Así lo manifestó Jean-Bertrand Pontalis en "*Les Vases no communicants*"<sup>59</sup>, pues la realidad usa y abusa de su poder, frente a la subjetividad, y sólo un exceso de imaginación podría neutralizar este efecto inicuo. La realidad se concibe como muerte frente al aparato de lo posible, las posibilidades de la imaginación y el inconsciente. Para no entrar en contradicción frente a la realidad se debe estar en una especie de ilusión loca. Esta actitud es una voluntad de síntesis

*que lleva a rechazar la separación del pensamiento y del lenguaje, en la invención del "pensamiento*

---

<sup>57</sup> Sigmund Freud, *La interpretación de los sueños*, t. I, Madrid, Alianza Editorial, 1983<sup>15</sup>, (1966), p. 12.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>59</sup> *La NRF*, nº 302, 1 de marzo de 1978.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

hablado" -la escritura automática-; a rechazar la separación del determinismo y de la libertad -gracias al azar objetivo-; a rechazar la diferencia entre percepción e imaginación, a reivindicar el error de los sentidos<sup>60</sup>.

Breton llevó a la práctica las teorías de Freud en su estancia en el psiquiátrico militar de Saint-Dizier, durante la Primera Guerra Mundial, en las cuales encontró los fundamentos del surrealismo:

Fue allí (...) donde pude experimentar sobre los enfermos los procedimientos de investigación del psicoanálisis, particularmente la anotación, para su posterior investigación, de los sueños y de las asociaciones incontroladas de las ideas. Puede observarse, ya desde ahora, que estos sueños y asociaciones habían de constituir, al principio, casi todo el material surrealista<sup>61</sup>.

Breton coincidía con Freud en la "liberación" de las coacciones más que en la interpretación psicoanalítica en sí:

interpretación", sí, siempre, pero antes que nada "liberación" de las coacciones -lógicas, morales o de otro tipo- con objeto de recuperar los poderes originales del espíritu<sup>62</sup>.

Por su parte, Starobinski matiza la diferencia entre Breton y Freud porque:

la concepción misma del automatismo como medio de liberación del pensamiento real, tal como lo concibe Breton, se opone a toda una tradición psiquiátrica que no ve en él más que un índice de disgregación de la personalidad. En cuanto a Freud, parece que quiso reducir al mínimo la parte del automatismo en el desarrollo del tratamiento psicoanalítico, abandonando rápidamente la hipnosis, prefiriendo las asociaciones libres que, si todavía implican un recurso a una

---

<sup>60</sup> J. Chénieux-Gendron, op. cit., p. 319.

<sup>61</sup> André Breton, *El Surrealismo: Puntos de vista y Manifestaciones*, Barcelona, Barral, 1972, p. 33.

<sup>62</sup> *Ibidem*.



## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

*especie de automatismo, sólo constituyen un momento de análisis, cuyas producciones no son interesantes por sí mismas*<sup>63</sup>.

José Carlos Gallego opina que Breton respeta de hecho la técnica psicoanalítica, omitiendo únicamente la intención terapéutica. De este modo, Freud es considerado junto a Sade y Lautréamont como uno de los "tres grandes emancipadores del deseo"<sup>64</sup>.

Los surrealistas adoptaron el método psicoanalítico de la libre asociación, del desarrollo automático de las ideas y de su reproducción sin ninguna censura racional, moral ni estética, bajo los auspicios de la más convencional de las inspiraciones románticas, como afirmó Breton en *Le Manifeste du surréalisme* (1924). Intentaron racionalizar lo irracional pero con menos acierto que los románticos, pues éstos habían aplicado el juicio estético, el gusto y la crítica para reflexionar sobre sus producciones poéticas. A pesar de que, en la clínica, los clientes del psicoanálisis, y en la literatura, los escritores surrealistas con "la escritura automática", explicaban sus sueños con referencia al recuerdo de su vida y a sus lecturas, no queda nada claro que el psicoanálisis pueda aplicarse en el estudio de todo tipo de literatura, sino que, como aclara Guillermo de Torre en *Nuevas direcciones de la crítica literaria*:

*las diferencias entre el sueño y la creación son más grandes aún que sus analogías. No todas las formas de creación literaria pueden explicarse psicoanalíticamente. Sólo aquellas que responden a un*

---

<sup>63</sup> S. Starobinski, *La relación crítica (Psicoanálisis y Literatura)*, Madrid, Taurus, 1974, p. 258.

<sup>64</sup> José Carlos Gallegos, *El surrealismo a través del reflejo*, Málaga, Universidad de Málaga, 1984, p. 28.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

*principio irracional, que anteponen lo inconsciente a lo consciente, cuando el sueño corta las puertas con el mundo exterior y es un movimiento de extroversión*<sup>65</sup>.

Es incuestionable que Freud eligió la literatura como la última meta de sus aplicaciones psicoanalíticas. Freud admitió estar en inferioridad de condiciones respecto a los poetas y los filósofos, ya que éstos, dice Freud:

*descubrieron antes que yo el inconsciente. Lo que yo he descubierto es el método científico para alumbrar el inconsciente*<sup>66</sup>.

El creador del psicoanálisis relacionaba la creación literaria con el juego infantil y éste, a su vez, con el sueño, según entendía Guillermo de Torre:

*Encuentra en el juego infantil las primeras manifestaciones de la actividad poética. El poeta, como el niño, se crea un mundo imaginario que toma muy en serio, y al que aplica gran actividad, acertando, empero, a distinguirlo claramente de la realidad.(...) En la adolescencia, en lugar de jugar, se entrega a la fantasía. Y crea fantasmas, de los que se avergüenza como adulto (...) Freud sostiene que los deseos no satisfechos son los promotores de fantasmas y que todo fantasma es la realización de un deseo no satisfecho. De ahí que considere la obra de arte como el fruto de una represión; en último término, como una evasión de la realidad por el camino del sueño despierto. Por ello, emite la hipótesis de que la obra literaria, tanto como el sueño diurno, podría ser una continuación, una sustitución del juego infantil*<sup>67</sup>.

En el proceso de la aceptación del surrealismo francés en España<sup>68</sup>, Fernando Vela planteaba como un problema el que éste

---

<sup>65</sup> Guillermo de Torre, op. cit, p. 167.

<sup>66</sup> Citado en *Ibídem*, p. 165.

<sup>67</sup> *Ibídem*, pp. 165-166.

<sup>68</sup> Vid II.1.2. La recepción crítica del surrealismo francés y II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán.

### *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

tratase de aplicar al mundo del sueño el mismo examen metódico que a la literatura, según su perceptiva psicoanalítica:

*Ahora se comprende por qué la primera tarea es calcar, copiar sin desfiguraciones ese mundo del sueño que se presenta, bien espontáneamente, en ciertos instantes, bien solicitado de intento por el sujeto*<sup>69</sup>.

Freud reconoció las trampas del surrealismo, aún siendo su inspirador. Arnold Hauser cita lo que le dijo Freud a Dalí, cuando este último le visitó poco antes de morir<sup>70</sup>: "Lo que me interesa en su arte no es lo inconsciente, sino lo consciente"<sup>71</sup>. Quizá Freud lo que quiso decirle a Dalí es que él estaba realmente interesado en su método de simulación consciente y no en sus paranoias simuladas.

Si bien es cierto que no hubo un total entendimiento entre Freud y Breton, la realidad es que para Breton tanto el psicoanálisis como el materialismo dialéctico<sup>72</sup> sirvieron de fundamentos intelectuales de su movimiento surrealista. Para concluir, conviene decir que no deben entenderse como sinónimos "método freudiano" y "método psicoanalítico" porque se ha producido una evolución desde el primer psicoanálisis de Freud a las aplicaciones de sus escuelas posteriores o las de sus más lúcidos alumnos como E. Kriss, Lacan o Bachelard, o como dice Guillermo de Torre:

---

<sup>69</sup> Fernando Vela, "El Superrealismo", *Revista de Occidente*, nº 18, Madrid, octubre de 1924, pp. 429-434.

<sup>70</sup> Visita citada en J. Th. Soby, *Salvador Dalí*, 1946.

<sup>71</sup> Arnold Hauser, op. cit., p. 276.

<sup>72</sup> Vid I.2.5. Algunas características del surrealismo francés.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

No deben olvidarse los enriquecimientos (...) que han prestado al psicoanálisis la doctrina de Adler, con sus complejos de superioridad e inferioridad, y la de Jung con los conceptos de introversión y extroversión y, sobre todo, con el descubrimiento del "inconsciente colectivo"<sup>73</sup>.

La evolución doctrinal del pensamiento freudiano es la razón por la que no se somete *La Flor de California* de Hinojosa a un estudio psicoanalítico pormenorizado. Además, el poeta malagueño recibió la influencia de *La interpretación de los sueños* a través de su lectura personal de André Breton<sup>74</sup>. Con todo, quizá Freud hubiera interpretado a Hinojosa como un introvertido neurótico, animado por impulsos y tendencias extremadamente inconscientes, víctima de sus sueños infantiles, que sublimaba sus deseos no satisfechos en sus libros de creación surrealista<sup>75</sup>.

Pero Freud no sólo estableció una teoría sobre el comportamiento psíquico humano y sus orígenes, también ha dejado una profunda huella en el pensamiento de este siglo. El uso del monólogo interior de Joyce en su *Ulises*, y autores como F. T. Hoffmann, R. Humphrey o Stephen Spender le deben mucho a Freud. También hay ejemplos de literatura engendrada desde el psicoanálisis, como *Hijos y amantes* de D. H. Lawrence o *La conciencia de Zeno* de Italo Svevo. En otros campos, como en el teatro, Eugenio O' Neill o H. R. Lenormand; o en la pintura G.

---

<sup>73</sup> Guillermo de Torre, op. cit., p. 163.

<sup>74</sup> Vid IV.1. Lecturas de los [...] de Tzara y Breton en FC.

<sup>75</sup> Sin embargo, le resultarían muy explicativos a Freud y a sus seguidores los temas de mutilación, inmovilidad y frustración de deseo tan recurrentes en FC. Vid IV.2.2.3.1. La pesadilla de la amputación; IV.2.2.3.2. La pesadilla de la inmovilidad; y IV.2.2.8 La mujer y la búsqueda del placer.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

de Chirico, Max Ernst o Dalí, además de todos los surrealistas ortodoxos, o no, de todo el mundo, desde Breton a Hinojosa.

### 1.1.5. Antecedente inmediato del surrealismo: el Dadaísmo<sup>76</sup>

Ribemont-Dessaignes escribió muy gráficamente que *El surrealismo nació de una "costilla de dadá"*:

*Une petite côte de Dada, voilà ce qu'est le surréalisme. Qu'André Breton ne prenne pas cela en mauvaise part! C'est aussi avec une petite côte qu'on a fait, pardon, que Dieu, qui était un autre Breton, a fait la femme<sup>77</sup>.*

Esta filiación, que corroboró Tristan Tzara -"El superrealismo nació de las cenizas de Dadá<sup>78</sup>"- ha constituido una polémica constante en la elaboración de los antecedentes del surrealismo. El poeta Guillermo Carnero, que no duda de la continuidad vanguardista del surrealismo<sup>79</sup> ni del origen de éste en su disidencia con los dadaístas, explica objetivamente este debate en "La prehistoria del Superrealismo":

*la génesis del Superrealismo como actitud y pensamiento específicos está lejos de haber sido satisfactoriamente expuesta. Hemos de partir de una base igualmente indiscutible: el núcleo humano que puede considerarse fundador del Superrealismo (fundamentalmente Breton, Aragon y Soupault) se da a conocer, tras algunos escarceos juveniles previos, en*

---

<sup>76</sup> Vid IV.1. Lectura de los [...] de Tzara y Breton en FC.

<sup>77</sup> "À propos du surréalisme", *Le mouvement accéléré*, noviembre de 1924. Reproducido en Georges Ribemont-Dessaignes, *Dada 1914-1930*, París, Champ Libre, 1974, pp. 118-119.

<sup>78</sup> Citado en Guillermo de Torre, *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965, p. 363.

<sup>79</sup> Vid I.1.2. El surrealismo como movimiento de vanguardia.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

el seno del breve pero esplendoroso apogeo del Dadaísmo en 1919-1920. La relación entre Dadá y el Superrealismo se ha convertido así en tema polémico. Para unos, las profundas diferencias entre ambos movimientos parecen legitimar su estudio independiente; para otros, como Georges Ribemont-Dessaignes, la vinculación adquiere proporciones excesivas<sup>80</sup>.

El origen etimológico de "dadá" no está muy claro. En la lengua vernácula de Tzara, el rumano, "da" significa "sí", y es lo primero que dicen los niños cuando empiezan a hablar. Algunos dadaístas sostuvieron que lo encontraron, en el sentido de baratija, juguete, ojeando al azar un diccionario francés. Richard Huelsenbeck, un joven poeta refugiado de la época, dice que él y Ball descubrieron la palabra por accidente en un diccionario de alemán-francés, y que la palabra infantil<sup>81</sup> como "caballito expresa el primitivismo, el principio en cero, lo nuevo en nuestro arte<sup>82</sup>".

Tzara definió el movimiento varias veces en sus manifiestos:

*Dadá es idiota.(...) Dadá no es una escuela literaria, aúlla<sup>83</sup>. Dadá no es ni busca NADA<sup>84</sup>. Dadá es brutal y no hace propaganda, (...) más bien creo que dadá es una divinidad de segundo orden<sup>85</sup>.*

---

<sup>80</sup> Guillermo Carnero, *Las armas abisinias - Ensayos sobre literatura y arte del siglo XX*, Barna, Ánthropos, 1989, p. 119.

<sup>81</sup> Dadá con el significado de caballito de madera. En inglés, "hobby-horse", juguete infantil.

<sup>82</sup> Dawn Ades, *El dadá y el surrealismo*, Barcelona, Labor, 1975, pp. 12-13.

<sup>83</sup> Tristan Tzara, *Siete manifiestos dadá*, Barcelona, Tusquets, 1987<sup>5</sup> (1972), p. 56.

<sup>84</sup> *Ibídem*, p. 28.

<sup>85</sup> *Ibídem*, pp. 44 y 54.

### *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

El poeta rumano proponía la integración de diversas artes: la música y el teatro, la pintura y el ballet, en unas puestas en escena cuya finalidad era crear la mayor confusión posible entre el público. Dawn Ades transcribe un testimonio de uno de los actos de provocación dadá en Zürich, y que tendrán su continuación en los que sucederán en París, disuelto el dadaísmo<sup>86</sup>:

*...lectura del nuevo poema fonético abstracto de Ball, "O Gadji Beri Bimba". Metido dentro de un cilindro ajustado de cartón azul brillante y con un "sombrero de brujo" de alta copa y con franjas azules y blancas, tuvo que ser transportado al escenario. Cuando empezó a declamar los sonoros sonidos, el auditorio estalló en risas, aplausos y rechiflas. Boll aguantó a pie firme el alboroto y levantando la voz por encima del tumulto empezó a entonar con la cadencia de una antigua lamentación sacerdotal: "zimzim uralalla zimzim uralalla zimzim zanzibar zimzalla zam"<sup>87</sup>.*

Los primeros dadaístas, que se reunían en el Cabaret Voltaire de Zürich incluían a Hugo Ball, Emmy Hennings, Hans Richter y Richard Huelsenbeck, de Alemania; Hans Arp, de Alsacia; Marcel Janco y Tristan Tzara, de Rumanía, y ocasionalmente el enigmático doctor Walter Serner<sup>88</sup>. Los dadaístas hicieron su primera aparición en público el 30 de marzo de 1916. Voltaire era una mezcla de cabaret literario y musical y galería de arte. Este grupo de artistas, de formación básicamente expresionista, que asistía a dicho Cabaret en 1916, estaba unido por el desdén hacia

---

<sup>86</sup> Que a su vez reproducirá Hinojosa en Madrid. Vid antepenúltima página de II.1.4. La polémica de los precursores del "surréalisme" en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa.

<sup>87</sup> Dawn Ades, op. cit., p. 15.

<sup>88</sup> Ibídem, p. 14.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

una clase burguesa que, engrasando el mecanismo bélico, había renunciado al humanismo. Se propusieron romper con la lógica y la comunicación burguesas. Hans Arp en *La botella umbilical* expone la opinión lógica que, en contrapartida, tenía el burgués del dadaísta:

*La burguesía consideraba al dadaísta como un monstruo disoluto, un villano revolucionario, un bárbaro asiático que hacía escaladas contra sus llamadores, sus cajas de caudales, sus listas honoríficas. El dadaísta tramaba triquiñuelas para robarle el sueño a la burguesía... El dadaísta daba al burgués una sensación de confusión y un distante pero poderoso retumbo, de modo que sonaban los timbres de sus puertas, fruncían el entrecejo las cajas de caudales y sus listas honoríficas estallaban y se manchaban<sup>89</sup>.*

El dadaísmo propuso una destrucción definitiva del arte, por lo que el surrealismo frente a dadá equivale a un movimiento de recuperación, en el sentido, como opina Arnold Hauser, en que los surrealistas abogaron por la salvación del arte:

*El dadaísmo todavía pedía, desengañado de lo inadecuado de las formas culturales, la destrucción del arte y el retorno al caos, es decir, el rousseaunianismo romántico en el sentido más extremado del término. El surrealismo, que completa el método del dadaísmo con "el modo automático de escribir", expresa ya con esto su creencia de que una nueva ciencia, una nueva verdad y un nuevo arte surgirán del caos, de lo inconsciente y de lo irracional, de los sueños y de las regiones no vigiladas del alma<sup>90</sup>.*

Si se va un poco más lejos que Hauser, se comprueba cómo el surrealismo toma hasta "el modo automático de escribir" del dadaísmo, que dejará marcadas claramente las directrices en las que se basará el movimiento francés, como confirmará asimismo

---

<sup>89</sup> Citado en *Ibíd.*, p. 3.

<sup>90</sup> Arnold Hauser, *op. cit.*, pp. 275-276.



## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

Guillermo de Torre:

*La escritura automática la anticipó Tzara cuando habló de "espontaneidad dadaísta" en su Segundo Manifiesto y dijo que:*

*"Yo he pensado siempre que la escritura carecía en el fondo de gobierno, aunque se tuviera como la ilusión de él, y aún más, he propuesto [en 1918] la "espontaneidad dadaísta" que debe aplicarse a los actos de la vida"<sup>91</sup>.*

Hipótesis que se asevera en el *Manifiesto* de 1918 de Tzara:

*El arte es algo privado, el artista lo hace para sí mismo (...) tubo de papel que imita metal que uno aprieta y automáticamente vierte odio, cobardía, villanía...<sup>92</sup>*

o en la definición que da Breton del surrealismo, en *Le Manifeste du surréalisme* de 1924:

*automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral<sup>93</sup>.*

Tzara también adelantó la manera de confeccionar un poema surrealista:

*Coja un periódico. Coja unas tijeras (...). Recorte el artículo. Recorte (...) cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa. Agítela suavemente... El poema se parecerá a usted<sup>94</sup>.*

como se demuestra si se compara con esta forma de hacer un poema que sugería André Breton en el citado *Manifeste* de 1924:

*Incluso está permitido dar el título de POEMA a aquello que se obtiene mediante la reunión, lo más*

---

<sup>91</sup> *Hª de las Literaturas de Vanguardia*, op. cit., p. 365.

<sup>92</sup> Tristan Tzara, op. cit., p. 21.

<sup>93</sup> A. Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, op. cit., p. 44.

<sup>94</sup> Tristan Tzara, op. cit., p. 50.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

gratuita posible (si no les molesta, fíjense en la sintaxis) de títulos y fragmentos recortados de los periódicos diarios<sup>95</sup>.

Aunque André Breton defendiese la autonomía del surrealismo, Guillermo de Torre no le concede ninguna originalidad, considerándolo -como G. Ribemont-Dessaignes- una evolución de la actividad dadaísta:

Nos parece más bien una última maniobra efectista, -aunque ahora menos sonora, puesto que se desarrolla en el plano de la mera especulación literaria-, de los huérfanos de Dadá: es decir, de aquellos que, sintiendo la nostalgia del pretérito luminoso, quieren reavivar la llamarada extinta, o de algunos otros, postreros y más jóvenes, que por haber llegado tardíamente gustarían de iluminar su rostro auroral con aquel vívido resplandor<sup>96</sup>.

Guillermo de Torre atribuyó el final del dadaísmo al cansancio que sintieron algunos de sus miembros:

Cansancio de todo: de la burla y del nihilismo, de la fácil aceptación y del ruidoso rechazo público. Tal estado de ánimo se hacía más visible en las dos figuras que llevaban la batuta detrás y delante del telón de Dadá: Francis Picabia y André Breton. El primero por odio a cualquier empresa constructora, al simple afán de fijarse en un punto dado. Continuaba así Picabia, en otro plano, la doctrina de la "disponibilidad" de André Gide, escribiendo (...) "Hay que ser nómada; atravesar las ideas como se atraviesan los países o las ciudades"<sup>97</sup>.

Los vínculos del dadaísmo con el surrealismo y su posterior descomposición han sido estudiados por Guillermo Carnero. En "La prehistoria del Superrealismo", este crítico explica la presencia

---

<sup>95</sup> André Breton, op. cit., p. 63.

<sup>96</sup> Guillermo de Torre, *Historia de las Literaturas Europeas de Vanguardia*, 1925, Apéndice, s.p.

<sup>97</sup> G. de Torre, *Hª de las Literaturas de Vanguardia*, op. cit, 1965, p. 364.

### *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

de los primeros surrealistas en las revistas dadaístas *SIC* de Albert-Birot, *Dada*, *Nord-Sud* de Reverdy, *391* de Picabia y cómo se fueron aproximando las tres líneas dadaístas (la de Tzara, la de Picabia y la francesa) hasta confluír en París en 1920<sup>98</sup>.

El mismo autor señala la Revista *Littérature* como el escenario del acercamiento y posterior distanciamiento de los surrealistas y los dadaístas. La declaración de principios dadaístas aparece en el n° 13 de mayo de 1920. Este ejemplar de *Littérature* contiene veintitrés manifiestos firmados entre otros por Aragon, Arp, Breton, Eluard, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault o Tzara<sup>99</sup>.

Al margen de la difícil convivencia de las tres ramas dadaístas señaladas por Guillermo Carnero<sup>100</sup> que se resquebrajó en el mismo 1920, hubo una motivación personal en la disolución del dadaísmo que era la incompatibilidad absoluta de caracteres entre Tzara y Breton:

*El primero encarnaba entonces una especie de acracia literaria detenida en su primera fase y un sentido virulento del humor. El segundo, más allá de su libertarismo, tendía a la disciplina; por encima de sus prédicas disociadoras aspiraba a organizar, pero de otro modo y reservándose las riendas<sup>101</sup>.*

Según el mismo Carnero, el n° 18 de *Littérature* (1921) es fundamental en este proceso de desintegración porque:

*en él se encuentra una de las más irrefutables pruebas*

---

<sup>98</sup> Guillermo Carnero, op. cit., pp. 121-122.

<sup>99</sup> Ibídem, pp. 124-125.

<sup>100</sup> Ibídem, p. 125.

<sup>101</sup> Guillermo de Torre, op. cit., p. 365.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

de la profunda discrepancia que ya en ese año separaba a Tristan Tzara del grupo de "Littérature". Me refiero a la extensa encuesta que ocupa las 7 primeras páginas de dicho nº 18, en la que se pide a once personas (Aragon, Breton, Grabielle Buffet, Drieu la Rochelle, Eluard, Théodore Fraenkel, Péret, Ribemont-Dessaignes, Rigaut, Soupault y Tzara) que concedan una puntuación (...) a unos ciento ochenta nombres de escritores, filósofos, pensadores, músicos, pintores, o determinados conceptos-clave<sup>102</sup>.

En los resultados de esta encuesta quedan mejor situados Aragon, Breton, Eluard, Péret o Soupault que los dadaístas Tzara o Picabia. De la misma, Carnero también deduce que la iniciativa del "proceso" contra Maurice Barrès será del grupo de Tzara y no del de *Littérature*<sup>103</sup>. Las actas de este proceso se recogen en el nº 20 de la revista, en agosto de 1921, detrás del cual la disolución del dadaísmo será inevitable. Guillermo Carnero resume lo fundamental del debate contra Barrès en "La prehistoria del Superrealismo":

El 13 de mayo de aquel año de 1921, Dadá se autoconstituía en "tribunal revolucionario". Las acusaciones son "atentar contra la seguridad del espíritu", nacionalismo y patriotismo militarista, usurpación de la reputación de pensador. Ribemont-Dessaignes actúa de acusador, Breton de presidente, Aragon y Soupault de defensores. Varios son los testigos, entre ellos Tzara, Péret (que se presentó disfrazado de soldado desconocido alemán, con máscara antigás y marcando el paso de la oca), Ungaretti y Drieu la Rochelle. El acusado estaba representado por un maniquí.(...) Un tal Serge Romoff, en su testimonio, condena el "imperialismo intelectual" de Barrès comparando su "nacionalismo ofensivo" - entiéndase agresivo hacia otras naciones- con el

---

<sup>102</sup> Guillermo Carnero, op. cit., p. 126.

<sup>103</sup> Barrès "merece 14 puntos de Aragon, 13 de Breton y 12 de Soupault, frente a -25 de Tzara y -23 de Ribemont-Dessaignes". *Ibidem*, p. 127. Vid los resultados de la encuesta citada en Guillermo Carnero, op. cit., pp. 126-129.

## *I.1. Orígenes del surrealismo francés*

*"nacionalismo constructivo" de la Rusia soviética<sup>104</sup>.*

La vanguardia había considerado al nacionalismo culpable de la Guerra mundial. Carnero señala también que en este proceso está el germen de la posterior politización del *surréalisme*<sup>105</sup>. Por otro lado, Tzara -quien se sentía cada vez más incómodo con Breton- intentó boicotear el proceso, según Carnero porque:

*sus palabras y actitudes pretendieron negar toda licitud a un tribunal que se proponía convertir el Dadaísmo (recordemos que "los verdaderos dadaístas están contra Dadá") en una institución inquisitorial<sup>106</sup>.*

Por su parte, André Breton explicaba en 1922, en "Après Dada", sus razones para abandonar el dadaísmo:

*No aspiro nunca a distraerme. La homologación de una serie de actos muy fútiles, a mi parecer, corre el riesgo de comprometer una de las tentativas de liberación a que permanezco más adherido<sup>107</sup>.*

Breton tenía una tendencia a perderse, a abandonarse, como tuvieron también Rimbaud e Hinojosa aunque, por supuesto, de forma mucho más metódica. En "Lâchez tout", también en 1922, Breton pedía:

*Dejad todo. Abandonad Dadá. Abandonad a vuestra mujer, a vuestra amante. Abandonad vuestras esperanzas y vuestros temores. Abandonad lo conocido por lo desconocido. Partid por los caminos<sup>108</sup>.*

---

<sup>104</sup> Ibídem, pp. 129-130.

<sup>105</sup> Vid I.4. El surrealismo y el compromiso político y II.2.3. La realidad política de algunos surrealistas españoles.

<sup>106</sup> Guillermo Carnero, op. cit., p. 130. Vid Epílogo.

<sup>107</sup> Citado en André Breton, *Los pasos perdidos*, Madrid, Alianza Editorial, 1972 (1969).

<sup>108</sup> André Breton, "Lâchet tout", *Littérature* n° 2, 2ª época, París, 2 de abril de 1922. Vid André Breton, op. cit.

## *1.1. Orígenes del surrealismo francés*

Sin duda 1922 fue el año en que se sucedieron los acontecimientos que disgregaron el dadaísmo. Guillermo Carnero declaró que la liquidación del movimiento se manifestó, aparte de en otros hechos, en:

*el congreso dadaísta de Weimar y los incidentes que acompañaron la preparación del no celebrado "Congreso para la definición de las directrices y la defensa del espíritu moderno" o "Congreso de París"*<sup>109</sup>.

Sin embargo, aunque 1922 fuese el año de las últimas manifestaciones dadaístas, Tzara, Soupault y Aragon no daban por desaparecido el movimiento en 1924, según se deduce de una anécdota personal que contó Guillermo de Torre:

*Puedo aportar este testimonio personal. Cuando en agosto de 1924, veraneando en Guéthary, una playa francesa de los Bajos Pirineos franceses, encontré, en casa de Drieu la Rochelle, a Aragon, éste me anunció nuevas manifestaciones dadaístas para el otoño. Pero Breton ya había resuelto cosa distinta y pocos meses después daba a luz sorpresivamente su primer **Manifiesto**, anticipándose así a otras declaraciones con el mismo nombre*<sup>110</sup>.

Dadá es la audaz guillotina contra toda literatura sometida a la dominación de la lógica. Su terrorismo literario es su pretensión de ruptura con toda tradición. Los lazos lógicos reclaman ser cortados. El mundo coherente y bello, gobernado por el silogismo, se ve desalojado en beneficio de un mundo en fragmentos, donde lo feo reclama sus derechos estéticos:

*Pero los pasos de DADÁ van a dejar en el mundo ( y, para empezar, en el de André Breton) una huella tan seca como la de toda la literatura recusada en su nombre, la nacida del empeño lógico y pronto se*

---

<sup>109</sup> Guillermo Carnero, op. cit., p. 132.

<sup>110</sup> Guillermo de Torre, op. cit., p. 368.

## 1.1. Orígenes del surrealismo francés

*convertirán en pasos perdidos*<sup>111</sup>.

El dadaísmo fue víctima de su propia libertad y anarquía. Los miembros del grupo dadá carecieron totalmente de disciplina. Cada cual era libre para publicar en una u otra revista y para hacer las declaraciones que le pareciesen oportunas. Con el surrealismo se produce un profundo cambio en este sentido ya que a partir de su formación, cada uno de sus miembros deberá responder con abogados y fiscales de sus actos. Un ejemplo sería la reproducción de unas actas de cierta sesión incluidas en el número especial sobre "el superrealismo en 1929" de la revista belga *Variétés*<sup>112</sup>. Con André Breton, el gran inquisidor o "Papa negro", al frente del movimiento surrealista, la "libre espontaneidad dadaísta" desaparece, creando en cambio una atmósfera de total intransigencia dentro de un equipo reglamentado con leyes inexorables. Continuarán las protestas y la insolencia, pero los objetivos serán otros: desde la metafísica hasta los asuntos sociales y políticos<sup>113</sup>. La jovialidad se transforma en severidad ideológica. El dadaísmo murió asesinado por Breton, según describió Jacques Rigaut en "Sucesos":

*Prosiguiendo sus estragos, el silogismo ocasionó ayer 37 nuevas víctimas sólo en la ciudad de París. La imprevisión municipal amenaza con privar pronto a la ciudad de iluminación nocturna. Como el insomnio de*

---

<sup>111</sup> Vid *Los pasos perdidos* de Breton. Citado en "Breton y la clave jeroglífica" de Ramón Mayrata y Carlos Wert, André Breton, Arcane 17, Madrid, Al-Borak, 1972, p. 9.

<sup>112</sup> Citado en Guillermo de Torre, op. cit., p. 366.

<sup>113</sup> Vid la revista *La revolution surréaliste* (1924-1929).

## *Capítulo I: Orígenes del surrealismo francés*

*los árboles de nuestros bulevares dura desde la llegada de los faroles, tres plátanos, cediendo a una justa cólera, se dejaron caer ayer sobre unos faroles que fueron aplastados.*

*Ayer apareció en el jardín del Palais-Royal el cadáver de Dadá. Se suponía un suicidio (pues el desdichado amenazaba desde su nacimiento con poner fin a sus días) hasta el momento en que André Breton hizo una confesión completa<sup>114</sup>.*

Si el dadaísmo había significado el sarcasmo burlón, la anarquía, exteriormente, y la negación absoluta, el nihilismo, en lo íntimo; el surrealismo, en cambio, se orientó de modo positivo, aún demostrando el mismo menosprecio por el arte o la literatura, hacia la creación de una nueva concepción del arte, en el que su renovada poética nacería -con rigurosa técnica y una finalidad académica casi científica- en el mundo de los sueños.

---

<sup>114</sup> Jacques Rigaut, *Agencia general del suicidio*, Barcelona, Anagrama, 1974 (1967), p. 15. Vid I.3.4. El humor objetivo.



## *1.2. Desarrollo del surrealismo francés*

### *1.2.1. Historia del uso de la palabra **surréalisme***

En 1922, en los comienzos de las actividades surrealistas, Breton usaba ya el término "**surréalisme**", originariamente adoptado por Apollinaire, parece ser que a partir de su analogía con el "**surhomme**" de Nietzsche y con el "**surmâle**" de Jarry.

Apollinaire lo había empleado por primera vez, en 1917, para describir su obra de teatro *Les Mamelles de Tirésias: drame surréaliste*, con el significado de automatismo psíquico. Este poeta francés pensó que el automatismo podía ser producido por el sueño hipnótico<sup>115</sup>. Éste, en un principio, ofrece una fuente directa de imágenes poéticas proveniente del subconsciente. El tiempo demostró que los resultados no eran tan espectaculares como se creyó en un principio<sup>116</sup>.

*Les Mamelles de Tirésias: drame surréaliste* es un drama bufo de Apollinaire y una defensa de la reproducción, consecuencia del descenso de natalidad que sufría entonces Francia. Guillermo de Torre reproduce la versión de Pierre Albert-Birot -el director del teatrillo en que se representó esta obra de Apollinaire- del origen del calificativo "surrealista":

*En la primavera de 1917 preparábamos el programa de **Les Mamelles de Tirésias**, bajo cuyo título se hallaba escrito simplemente: "drama". Yo propuse entonces a*

---

<sup>115</sup> La hipnosis fue utilizada individualmente y en grupo por algunos surrealistas como René Cravel, Robert Desnos y Max Ernst. Sin embargo, el propio Breton nunca logró ser hipnotizado.

<sup>116</sup> Dawn Ades, op. cit., p. 33.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

Apollinaire que añadiese algo. "En efecto -me dijo- añadamos **supernaturaliste**; pero yo protesté contra esa adjetivación que no convenía por varias razones. Apollinaire, convencido en el acto, dijo: "Pongamos entonces **surréaliste**". La palabra conveniente estaba hallada.(...) Las razones que le llevaron a Birot a desechar **supernaturalisme** es que ya había sido empleada, con sentido distinto, por Baudelaire y por Nerval (...) Breton reconoce estos antecedentes y advierte que, en homenaje a Apollinaire, Soupault (...) y él adoptaron **surréalisme** para el nuevo modo de expresión<sup>117</sup>.

Como ejemplo y para comprobar en la práctica cómo se escribe la historia de la literatura, Ramón Gómez de la Serna en *Ismos* (1975) da una versión similar de los hechos, reproduciendo las palabras de Pierre Albert-Birot, exactamente igual que Guillermo de Torre aunque no con idéntico resultado:

En la primavera de 1917 redactábamos el programa de *Les Mamelles de Tirésias*, bajo cuyo título habíamos escrito **drama**. Yo le propuse a Apollinaire que añadiésemos alguna cosa a esa palabra. Él me dijo, añadamos **supranaturalista**; pero yo me rebelé contra la adjetivación, que no convenía por varias razones. Apollinaire no me dejó decir más, y dándose cuenta de la impropiedad de su primera proposición, dijo: Entonces digamos **suprarrealista**. La palabra conveniente estaba hallada<sup>118</sup>.

Así se escribió y se escribe la historia del surrealismo y cualquier historia en España, salvo raras excepciones. Del estreno de *Las Mamelles de Tirésias*, Sarane Alexandrian documentó algunos datos. Soupault hizo de apuntador en la representación del estreno, el 24 de junio de 1917, en el Conservatorio Maubel:

Se armó tal escándalo, que se bajó el telón antes del

---

<sup>117</sup> Guillermo de Torre, op. cit., p. 370.

<sup>118</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975, pp. 264-265.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

*final, y entonces Apollinaire apareció en escena, enorme con su uniforme azul celeste de subteniente, y gritó al público: ¡Cerdos! En la sala, Breton contenía a Jacques Vaché, que, vestido de oficial inglés, blandía su revólver apuntando a los espectadores<sup>119</sup>.*

El nombre "surréalisme" fue recabado por tres grupos literarios simultáneamente. Entre 1923 y 1924, Ivan Goll, un poeta alsaciano que provenía del expresionismo alemán, crea una revista con el nombre de *Surréalisme*. Goll definió muy vagamente este movimiento como la: "*trasposición de la realidad a un plano artístico*<sup>120</sup>". Este autor se alzaba contra la sumisión de Freud mostrada por Breton, a quien acusaba de confundir el arte con la psiquiatría. Por otra parte, Paul Dermée<sup>121</sup> publica la revista *Le mouvement accélère*, donde escriben antiguos dadaístas como Picabia, Ribemont-Dessaignes, Pierre Albert-Birot o Céline Arnould.

Breton no les hizo demasiado caso a estos dos primeros. En cambio, sí se lo hizo a Pierre Morhange y al grupo que redactaba la revista *Philosophies*, el cual recibió una carta de la *Bureau de recherches surréalistes*, que por entonces estaba recién creada (1924) y recibía aportaciones de desconocidos. Este *Bureau* era similar a una central de sueños perdidos:

*Queda usted advertido, de una vez para siempre, que si se permite usar la palabra **surréalisme** espontáneamente y sin avisarnos, seremos más de quince en castigarle*

---

<sup>119</sup> Sarane Alexandrian, op. cit., p. 19.

<sup>120</sup> Citado en Guillermo de Torre, op. cit., p. 368.

<sup>121</sup> Paul Dermée fue cubista como Reverdy y colaborador de *Nord-Sud*. Intervino también en las veladas dadaístas y fundó más tarde, con Ozenfaut, *L'Esprit Nouveau*.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

con crueldad<sup>122</sup>.

A lo que respondió Morhange:

Venid y seréis acogidos por una defensa eficiente e implacable. Yo daría mi vida por mi honor y la daría en defensa de una coma. Mis amigos y yo -ya lo preveía- vamos a ser los últimos defensores de la libertad humana<sup>123</sup>.

Así dieron comienzo las interminables batallas bretonianas.

### 1.2.2. La evolución de Breton hasta 1930<sup>124</sup>

En 1896, Breton nació en Tinchebray en L'Orne. El poeta francés señaló 1913 como el año de su despertar intelectual, momento en que comienza sus estudios de medicina que le conducirán a la psiquiatría<sup>125</sup>. Los poetas más importantes para él -en cuya lectura se introdujo en esta época- eran Rimbaud, Lautréamont, Valéry, Apollinaire y Jacques Vaché. Valéry y Apollinaire, tan distintos entre sí, tenían en común su habilidad de convertir la literatura en una actividad gratuita y desinteresada.

Literariamente, la guerra sorprendió a Breton en plena

---

<sup>122</sup> Discusión citada en Guillermo de Torre, op. cit., p. 369.

<sup>123</sup> Ibídem.

<sup>124</sup> Se estudia la evolución de Breton hasta 1930 porque ésta fue la fecha en que Hinojosa abandonó sus prácticas surrealistas. Su último libro, *La sangre en libertad*, se publicó en enero de 1931. Vid III.1. Biografía de José María Hinojosa, y última nota de este epígrafe.

<sup>125</sup> Véronique Bartoli-Anglard, *Le Surréalisme*, París, Nathan, 1989, p. 150.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

devoción a Valéry<sup>126</sup>. Fue movilizado en 1915 en la artillería. Posteriormente fue destinado al servicio de Sanidad de Nantes como interno provisional del Centro Neurológico del Hospital Auxiliar, en el número 103 bis de la calle de Bocage. En este centro sanitario conoció al doctor Bonniot, yerno de Mallarmé, que tenía el cargo de ayudante mayor de primera clase en el hospital temporal número 25 de Nantes, y fue quien le dio a conocer a Breton el manuscrito de *Igitur*. En aquella época, Breton estaba muy absorbido por Rimbaud. Al conciliar las lecturas de éste con las de Mallarmé se propuso la realización de poemas desgarrados, torturados como "Edad" o "Modo". Cuando le enseñó tal producción a su maestro, Valéry, éste se mostró poco de acuerdo con la nueva estética:

*Me hace pensar que se halla usted en un estado que los físicos llamarían crítico. El desgarrar de estos poemas, su arte situado dentro de los tipos definidos, el azar que se introduce en ellos de forma voluntaria, y que se retrae a cada instante, aseguran que usted está alcanzando cierto estado intelectual, de fusión o de ebullición, que yo conozco muy bien, cuando en un poeta se palpan los irreconciliables Rimbaud y Mallarmé<sup>127</sup>.*

En 1929, Luis Cernuda en su artículo "Jacques Vaché<sup>128</sup>",

---

<sup>126</sup> Valéry para Carlos Bousoño es un "poeta puro" en la época de *Charmes*. Debo aclarar que Bousoño aproxima el movimiento "purista" al expresionismo deformante, en cuanto que ambos movimientos modifican la impresión, uno hacia abajo (expresionismo), y el otro hacia arriba, embelleciendo, estilizando, y declarando esa modificación "realidad verdadera". Carlos Bousoño, op. cit., 15 de julio de 1996. Vid bibliografía.

<sup>127</sup> Citado por Henri Pastorean en *Influence dans la poésie présurréaliste de Breton, Essais et témoignages*, Marc Eigeldinger, La Baconnière, 1949. Sarane Alexandrian, op. cit., p. 13.

<sup>128</sup> Luis Cernuda, "Jacques Vaché", *Revista de Occidente*, t. XXVI, Madrid, octubre de 1929.

## *1.2. Desarrollo del surrealismo francés*

considera a este autor, junto con Lautréamont y Rimbaud, los verdaderos desencadenantes del movimiento francés<sup>129</sup>. Sí es cierto que Breton sintió fascinación por Jacques Vaché. Desde principios de 1916, en Nantes, donde Breton conoce al joven pelirrojo, arrogante y escandaloso, inmovilizado en el hospital de la calle de Bocage por una herida en la pantorrilla. Vaché pasaba los días pintando postales que representaban maniqués de moda y dibujos que acompañaba de leyendas extrañas<sup>130</sup>. Alrededor de la cama mantuvieron largas conversaciones. A Breton le sorprendió mucho la indiferencia de Jacques Vaché hacia todo y su desprecio por el arte y la literatura. Al único autor al que respetaba Vaché entonces era a Alfred Jarry.

Cuando salió del hospital, Vaché se empleó como descargador en el puerto, y, si se cruzaba casualmente con Breton por la calle, fingía no conocerle. A partir de mayo de 1916, Breton se separó de Vaché, que fue enviado al frente en calidad de intérprete de las tropas británicas. Al saber que Breton estaba ligeramente indispuerto le escribió con su especial humor negro<sup>131</sup>:

*Me alegro mucho de saber que se encuentra usted,  
querido amigo, un poco enfermo*<sup>132</sup>.

Más adelantado el año de 1916, Breton abandonará Nantes y

---

<sup>129</sup> Luis Cernuda, *Crítica, Ensayos y Evocaciones*, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 45.

<sup>130</sup> Sarane Alexandrian, op. cit., p. 14.

<sup>131</sup> Vid I.3.4. El humor objetivo.

<sup>132</sup> Jacques Vaché, *Cartas de guerra*. Citado en *Ibíd.*, p. 15.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

pasará a ser ayudante del Dr. Raoul Leroy en el centro psiquiátrico del segundo ejército, en Saint-Dizier. En este momento, se puso en contacto con las teorías de Freud<sup>133</sup>:

*Para distraerse de sus problemas poéticos se puso a estudiar a los enfermos mentales que tenía a su cuidado, y se familiarizó con el método catártico de Freud<sup>134</sup>.*

Breton se consagró a la literatura en 1919, después de la guerra (1914-1918). Funda entonces la revista *Littérature* con Aragon y Soupault, y participa activamente en las manifestaciones dadaístas. Todavía en 1919, Breton publicó una primera selección de poemas escritos desde 1914 en una edición sumamente cuidada. El orden de los poemas revelaba la evolución de su pensamiento hacia una libertad cada vez mayor. Posteriormente escribió *Forêt-Noire* (Selva-Negra), en cuya escritura se detuvo durante seis meses. En esta obra cuenta un episodio de la vida de Rimbaud, en el que éste renuncia a la creación poética: Rimbaud se encontraba en Alemania, como preceptor de los hijos de un médico, cuando recibe la visita de Verlaine para proponerle que retomen su vida en común. Rimbaud, vestido de forma burguesa, rechaza a su compañero que tiene la apariencia de un truhán harapiento y le despide después de una riña en la Selva negra<sup>135</sup>.

Como hizo Breton, era frecuente que miembros del movimiento surrealista recreasen en sus obras autores que les antecedian o que se las inspiraban. José María Hinojosa cita a este

---

<sup>133</sup> Vid I.1.4. Freud y el psicoanálisis, p. 96.

<sup>134</sup> Sarane Alexandrian, op. cit., p. 16.

<sup>135</sup> Ibídem, p. 21.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

antecedente común con Breton "la calavera de Rimbaud", entre otras calaveras ilustres<sup>136</sup>. Hinojosa no dejó testimonios escritos ni una poética pero sí se pueden deducir sus simpatías literarias por la presencia que de ellas hay en sus obras. De hecho, con una cita del propio Breton abre Hinojosa la última de ellas, *La sangre en Libertad* (1931). En este último gesto, antes de desaparecer del mundo literario como hiciera Rimbaud, Hinojosa mostró con claridad su vínculo con Breton:

*Il n'y a plus d'oiseaux  
vivants, il n'y a plus  
de fleurs véritables.  
(Introduction au discours sur le peu de réalité<sup>137</sup>.)*

Apollinaire puso en conocimiento de Breton la existencia de *Les Chants de Maldoror* de Isidore Ducasse<sup>138</sup>, el hombre que le dio a la imaginación una nueva dimensión. Ante la imposibilidad de conseguir un ejemplar de esta obra, Breton acudió a la *Bibliothèque Nationale* para copiar a mano la prosa poética de Lautréamont<sup>139</sup>. En 1928, se recopilan en *Le Surréalisme et la Peinture* las aportaciones de Breton al mundo de las artes. Desde muy joven había preferido la compañía de los pintores en Montmartre que la de los poetas en Montparnasse. Breton entendía la crítica del arte como un "verdadero fracaso<sup>140</sup>". Opinaba que

---

<sup>136</sup> José María Hinojosa, op. cit., p. 86.

<sup>137</sup> José María Hinojosa, op. cit., p. 101.

<sup>138</sup> Vid IV.2. Desde la presencia de *Les Chants de Maldoror*: Comparación temática de *PT* de Aleixandre y *FC* de Hinojosa.

<sup>139</sup> Anna Balakian, op. cit., p. 37.

<sup>140</sup> André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Nueva York, Brentano, 1945, p. 31.



## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

el crítico de arte describe formas en vez de contenidos: no se ocupa de la génesis de la obra, la perspectiva psicológica del artista o su noción de la realidad para comprender el producto artístico como el resultado del laberinto de una mente. Para Breton, el pintor es el auténtico mago entre los hombres y la pintura contiene incluso más alquimia que la poesía<sup>141</sup>.

En el verano de 1919, seis meses antes de que llegara Tzara a París, Philippe Soupault y André Breton escribieron lo que Breton consideró el primer texto surrealista, *Les Champs magnétiques*<sup>142</sup>, que "exploitent le procédé de la dictée automatique"<sup>143</sup>. Es el primer ejemplo de escritura automática sostenida, tal y como había deducido de los estudios psiquiátricos del Dr. Pierre Janet, con el que había entablado contacto Breton en la escuela de Medicina. Esta obra está también inspirada por la representación gráfica de un campo magnético, expuesta en el Bois de Boulogne que Breton y Soupault habían observado en sus paseos aleatorios<sup>144</sup>.

La gran aportación del Breton surrealista es la concepción de que la diferencia entre prosa y verso no está en la forma<sup>145</sup>, sino en el proceso mental que se traduce en la escritura. El proceso lógico del pensamiento produce prosa. La prosa analógica

---

<sup>141</sup> Citado en Anna Balakian, op. cit., pp. 230-231.

<sup>142</sup> Vid V.1.3. Edición intertextual de FC.

<sup>143</sup> Veronique Bartoli-Anglard, op. cit., p. 150.

<sup>144</sup> Anna Balakian, op. cit., pp. 100-101.

<sup>145</sup> Vid III.4.2. La cuestión del género en FC.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

de Breton no se basará en la secuencia narrativa ni en la descripción sistemática. Es una prosa cuyo movimiento viene de asociaciones libres y espontáneas de palabras e imágenes. Dentro de este tipo de obras se pueden clasificar seis de las bretonianas: *Champs magnétiques*, *Poisson Soluble*, *Nadja*, *Les Vases communicants*, *L'Amour fou* y *Arcane 17*.

Breton, después de la depresión que sufrió tras la ruptura con dadá, fue enviado por sus padres a Lorient a finales de 1921; donde comenzará a escribir *Le Manifeste du surréalisme* y *Poisson soluble*. Este último libro es el caso más auténtico de escritura automática, donde parece que el francés hubiese actuado como una especie de médium, según interpretó Anna Balakian:

entre sus memorias subconscientes y su transformación en imágenes espontáneas cuya única organización es la estructura tripartita que ellas mismas toman automáticamente: la vida interior; el medio exterior, en especial los lugares de París y sus alrededores por donde deambulaba Breton en su juventud; y un mecanismo de analogías basado en gran medida en emblemas cabalísticos y jeroglíficos<sup>146</sup>.

En realidad, *Poisson soluble* es el relato de una serie de sueños apocalípticos, ambientados en las escenas de París más familiares al joven poeta: la montaña de Ste. Geneviève, la Porte Saint-Denis, la rue Etienne Marcel y la rue Lafayette, a las que también hará muchas referencias en *Nadja* (1928) y en *L'Amour fou* (1938)<sup>147</sup>.

El título de *Poisson soluble* (1924) se debe a que Breton nació bajo el signo de piscis, a finales de febrero, y soluble porque

---

<sup>146</sup> Anna Balakian, op. cit., p. 106.

<sup>147</sup> Ibídem, p. 108.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

Breton estaba convencido de que todos los hombres son solubles en el vasto pozo de su pensamiento. *Poisson soluble* trata sobre la identidad<sup>148</sup>, como el resto de sus obras analógicas posteriores. Los recuerdos son los de su juventud, el amor y la libertad que vivió en las calles de París. El uso de la primera persona, el fin abrupto de cada una de las treinta y dos partes y la desconexión entre unas y otras crean el efecto de que se trata de transcripción de sueños.

Las imágenes oscilan entre lo maravilloso y lo absurdo. La última imagen es la de un hombre con los ojos vendados que lleva la clave de los misterios. El profeta vendado es Breton. Este personaje clarifica la intención de este libro. En esta obra como en *La clé des champs* predominan los emblemas de la llave y el campo, de marcado tinte alquimista. Los alquimistas creían en la existencia de doce llaves para abrir el misterio de la vida y su revelación. *La clé des champs* simboliza la llave de la libertad del hombre.

Entre 1923 y 1924 Breton escribió su primer libro de poesía y sus primeros libros teóricos del surrealismo: *Clair de terre*, *Poisson soluble*, *Le Manifeste du surréalisme*, *Introduction au discours sur le peu de réalité* y *Les pas perdus*. También compartió la dirección de la revista *La Révolution surréaliste*. El fracaso que vivió Breton con la escritura automática, tras escribir *Champs magnetiques* y *Poisson soluble*, se unió a lo que sucedió en el mundo de los sueños porque en estado de vigilia

---

<sup>148</sup> Vid IV.2.2.5.1. El peso material del pensamiento surrealista y las señas de identidad.

## *1.2. Desarrollo del surrealismo francés*

resulta muy difícil recordar las experiencias que se han experimentado estando dormido. Ambas cosas volvieron a deprimir a Breton en 1923.

René Crevel hizo conocer el sueño hipnótico a los surrealistas franceses. Entre ellos, el más apto para la descripción de los sueños fue Robert Desnos, quien se doctoró en la Sorbona sobre el materialismo racional de Diderot. Desnos era tan susceptible a la hipnosis que tuvo que terminar abandonando estas experiencias por consejo médico del mismo Breton. Esta práctica se convirtió en un nuevo fracaso de los experimentos surrealistas.

El dirigente del surrealismo francés se adhiere al Partido Comunista en 1927, partido que abandona posteriormente por su desacuerdo ideológico y por su pensamiento demasiado independiente y libre<sup>149</sup>. En 1928, Breton publica *Nadja* que "*évoque sa rencontre avec une mystérieuse et émouvante jeune femme qui mourra dans un asile*<sup>150</sup>", y que es un ejemplo de la práctica del azar objetivo como *L'Amour Fou*<sup>151</sup>. En este mismo año 1928, en *Le Surréalisme et la peinture*<sup>152</sup>, Breton planteaba la necesidad de la evolución de la sensibilidad del arte contemporáneo. Breton expone la nómina de artistas surrealistas y transmite la evolución de una necesidad interior de la teoría

---

<sup>149</sup> Vid I.4.3. Política y surrealismo francés.

<sup>150</sup> Véronique Bartoli-Anglard, op. cit., p. 151.

<sup>151</sup> Vid I.3.3. El azar objetivo.

<sup>152</sup> Primera edición en la N.R.F.

## *1.2. Desarrollo del surrealismo francés*

de la pintura, por lo que en esta obra no se encuentran anécdotas ni análisis minuciosos de técnicas pictóricas<sup>153</sup>. En una reunión propuesta por Breton en marzo de 1929, en la calle del Château, se deciden a comprometerse políticamente. Se tratará sobre el "examen crítico del destino dado a León Trotsky". Las desavenencias políticas surgidas entre los participantes desarrollarán el germen que acabará por disolverles<sup>154</sup>. En 1930, Breton publica *Deuxième manifeste du surréalisme* y *Un cadavre*; y junto a Eluard, *L'Inmaculée conception*<sup>155</sup>.

---

<sup>153</sup> André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, París, Gallimard, 1965 (1928), Note de l'éditeur.

<sup>154</sup> Vid I.4.3. Política y surrealismo francés.

<sup>155</sup> Para completar las obras de Breton hasta 1936 vid Cronología. Las obras posteriores a 1930 más relevantes de Breton son en 1932, *Les Vases communicants*, y los poemas *Le Révolver à cheveux blancs*. En 1934, *L'Air de l'eau*. En 1937, *L'Amour fou*, entre otras. En 1960, *Le Manifeste des 121*. Se ha elegido 1930 para concluir en la exposición de las actividades de Breton porque será este año cuando Hinojosa deje de recibir información, y por tanto posible influencia de Breton. Vid asimismo Nota primera de este epígrafe.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

### 1.2.3. Creación del núcleo surrealista de París

El grupo de artistas asentados en París en torno a André Breton y constituido mayoritariamente por poetas, que creó el movimiento surrealista francés en 1922, se agrupó en torno a la revista *Littérature*<sup>156</sup> en 1924. El primer número de la revista, un cuaderno con tapas amarillas y fechado el 19 de marzo, contenía participaciones de Gide, Valéry, Jean Paulhan, Breton y Aragon. Había nacido del deseo de Soupault, Breton y Aragon por tener su propia revista. En principio pensaron en llamarla "Le Nègre", "Carte Blanche" o "Le Nouveau Monde" -que era el título de un periódico francés-. Escogieron el de "Littérature" que fue sugerido por Valéry con cierta ironía<sup>157</sup> y por antífrasis: "¡Literatura, subrayado!"; aludiendo a la conclusión del *Art poétique* de Verlaine: "Y todo lo demás es literatura".

En el segundo número de la revista ya aparecían los nombres de Rimbaud y Ducasse con la categoría de antecedentes del *surréalisme*. Guillermo Carnero señaló la intención y los colaboradores más relevantes de la primera época de *Littérature* en "La prehistoria del Superrealismo":

*Los primeros doce números (marzo 1919 a febrero de 1920) demuestran la voluntad de eclecticismo que era el mejor procedimiento para acreditar una publicación naciente en los medios vanguardistas y fuera de ellos. Gide aparece en los núms. 1 y 11; Valéry en 1 y 12; Cendrars en 1,6,9; Max Jacob en 1, 4, 6, 8, 9, 12;*

---

<sup>156</sup> Vid sobre el origen de *Littérature*: M. Sanouillet, *Dada à Paris*, París, J.J. Pauvert, 1965 y *Littérature*, (edic. facsímil), 2 t., París, J. M. Place, 1978.

<sup>157</sup> Sarane Alexandrian, *Breton según Breton*, op. cit., p. 20.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

Jules Romains en el nº 2; Drieu en 4, 8, 11; Radiguet en 4, 5, 9, 11, 12. En este último número se inserta una página entera anunciando el "Mercure de France". (...) En los núms. 5 a 7 se recogen textos de Vaché, de Charles Cros en el 6 y de Gómez de la Serna, presentados y traducidos por Valery Larbaud, en el 7. La incorporación de Eluard tiene lugar en el 3, y del 8 al 10 aparecen en entregas "Les champs magnétiques"<sup>158</sup>.

Las primeras actividades surrealistas en la rue Fontaine y en los cafés estaban relacionadas con la escritura automática y el análisis psíquico y erótico. Cuando se unieron muchos pintores al grupo inicial como Max Ernst y Man Ray, y pocos años después, Miró, Dalí, René Magritte, Yves Tanguy y Marc Chagall, el grupo surrealista cobró mucho interés en el dibujo automático y en el problema de la función psíquica del objeto. A Breton le preocupaba más la orientación mental misma que el resultado artístico que produce<sup>159</sup>. También en 1924, el grupo surrealista francés contaba ya con una sede propia, el *Bureau de recherches surréalistes*, en el nº 15 de la rue de Grenelle. Al frente estaba Antonin Artaud, el príncipe negro del surrealismo. Este *Bureau de recherches surréalistes* se dedicó a la investigación científica, a la vez que promovía la indagación en los campos de la lingüística y la psicología. Fue un centro de reunión de locos y charlatanes, además de reunir a personas de muchos países de Europa. El proyecto no duró mucho, pero la idea pervivió hasta la década de los setenta, al menos en Amsterdam, en un centro

---

<sup>158</sup> Guillermo Carnero, op. cit., p. 124.

<sup>159</sup> Anna Balakian, op. cit., pp. 232-233.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

similar de escritores y artistas<sup>160</sup>.

A partir del 1 de diciembre de 1924, los surrealistas proclamaron un órgano exclusivo de su movimiento, *La Révolution Surréaliste*<sup>161</sup>. Éste fue dirigido por Pierre Naville y Benjamin Péret desde 1924, que junto a *Le Surréalisme au service de la révolution*<sup>162</sup> fundado en 1931, fueron el testimonio de la intensidad y continuidad de las acciones surrealistas. El campo de sus actividades fue muy intenso y confirmó la idea de Breton de que la vida era más importante que el arte. Nunca antes nadie había trabajado con tanto ímpetu para borrar las fronteras entre las distintas disciplinas humanas, tales como lingüística, filosofía, física, psicología, matemáticas, religión, política, sexología o sociología.

Victor Castre, testigo de la época, describe la relación de los primeros surrealistas con Breton, y al propio mago negro:

Algunos de sus amigos -que habrían luego de ser sus enemigos- lo llamaban el papa del surrealismo; es cierto que había una buena dosis de majestuosidad en la actitud de Breton y cierta solemnidad en sus inmóviles rasgos. En 1924, el grupo surrealista entero lo reconoció como su jefe, sin que se hubiese planteado para nada el asunto de la investidura; la autoridad, espiritual por supuesto, emanaba de todo su ser: sin esfuerzo llevaba siempre la cabeza en alto y su mirada era tan fija como era inestable la de Aragon; sus ojos, de un azul claro en momentos de calma, los ojos de un pensador y un poeta, parecían

---

<sup>160</sup> Ibídem, p. 127.

<sup>161</sup> Maurice Nadeau, *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1972, p. 72.

<sup>162</sup> *Le Surréalisme au service de la révolution* fue la prensa surrealista en el período de entreguerras. Luis Alberto de Cuenca la ha calificado de "incongruente revista" en "André Breton", op. cit., p. 149.



## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

perdidos en un drama interior; pero tan pronto como surgía una discusión, el azul de sus pupilas se oscurecía como el de un lago bajo la tempestad. De porte sereno y gestos lentos, tenía a veces -el papa del surrealismo- las actitudes de un pontífice, pero eran actitudes exentas de toda pose, eran naturales, no estudiadas. Su voz, de textura suave, concordaba con sus gestos; es notable, sea dicho de paso, lo relativamente poco que hablaba este instigador; uno sentía que hablaba sólo cuando era necesario y nada le era más ajeno que la voluble elocuencia de Aragon, para quien hablar era un gran placer<sup>163</sup>.

### 1.2.4. Concepto y Etapas del surrealismo francés<sup>164</sup>

Aragon redefinió el surrealismo en *Le Paysan de Paris* (1926). En su explicación describe la noción que había dado Breton en 1924 de la "escritura automática"<sup>165</sup>:

Anuncio al mundo que acaba de nacer un vicio nuevo, un vértigo más, el superrealismo, hijo del frenesí y de la sombra. Entrad; aquí comenzaron los reinos de lo instantáneo (...). El vicio llamado superrealismo es el empleo irregular y pasional del estupefaciente imagen, o más bien, de la provocación sin albedrío de la imagen por sí misma y por todo lo que aporta al dominio de la representación, ya que cualquier imagen, a cada embate, invita a revisar todo el universo. Destrucciones espléndidas: el principio de utilidad se hará extraño a todos los que practiquen este vicio

---

<sup>163</sup> Victor Castre, *Le Drame du surréalisme*, París, Editions du Temps, 1963, p. 79.

<sup>164</sup> La intención final de esta tesis es abordar el surrealismo desde distintos puntos de vista para conseguir una visión que facilite la comprensión de *La Flor de California* de Hinojosa en su contexto. Vid Introducción y Epílogo de esta tesis. En el presente apartado se describen brevemente el concepto y las etapas del *surréalisme* para situar en éstas a Hinojosa. Se introducen los tres aspectos del surrealismo -la escritura automática, la imagen y el concepto de lo maravilloso- que más influyeron en el autor malagueño.

<sup>165</sup> Vid la definición de escritura automática de Breton en la p. 56 de esta tesis. Nota 93.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

*superior*<sup>166</sup>.

Al hablar del primer surrealismo hay que señalar la importancia de la imagen en la técnica de la escritura automática, que es la característica que ayuda a reconocer con más precisión un texto surrealista. De hecho, es la imagen de "un hombre partido por dos en la ventana" lo que hará despertar en Breton el surrealismo<sup>167</sup>. Otra idea fundamental del movimiento es la de lo maravilloso, que definió Breton en *Le Manifeste du surréalisme* de 1924:

*Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello*<sup>168</sup>.

Lo maravilloso pertenece a la vida, y en su búsqueda, asoma en el discurso a través de la poesía, ocupando en ambos una posición de discontinuidad ante cuyo umbral se detienen el trabajo, el tedio y las ciencias. A través de esta falla, el sujeto entrevé otro mundo, en el que la identidad ficticia que le otorgaban su trabajo y su saber se esfuma y, a la vez, otro discurso no deja de producir sus propias verdades en el estallido de la imagen. Lo maravilloso comunica el cielo y el infierno, el lenguaje y el cuerpo. Lautréamont lo expresó así en *Les Chants*:

*Esto que se estremece al contacto conmigo, haciéndome*

---

<sup>166</sup> G. de Torre, *Hª literat. de vanguardia*, op. cit., p. 373.

<sup>167</sup> La frase "Coge la flor de California" de Hinojosa tiene su origen en esta imagen bretoniana (Neira: 1979). Vid III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta FC, y V.3.1. La edición intertextual de FC.

<sup>168</sup> A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 31.

## *1.2. Desarrollo del surrealismo francés*

estremecer a mí mismo, pertenece a la carne, a no dudar. Es real... ¡No estoy soñando!<sup>169</sup>!

Para concluir esta breve aproximación terminaré recordando con Suzanne Bernard que el movimiento surrealista no era una escuela literaria clásica porque despreciaba la literatura y el arte:

*Breton a toujours insisté sur "l'égalité totale de tous les etres humains normaux devant le message subliminal"; rien de plus dangereux a ses yeux que l'attitude? 'artistique' qui porte a dénaturer, pour des raisons esthétiques, les termes du message; les 'poetes' ne doivent etre, devant les voix du silence?, que de modestes 'appareils enregistreurs' c'est son expression<sup>170</sup>.*

Esta actitud antiartística, que el *surréalisme* había heredado del futurismo y el dadaísmo, se manifestaría en las primeras aportaciones vanguardistas españolas<sup>171</sup>.

André Breton señaló tres etapas históricas en la evolución del surrealismo. Clasificación que recogió Giménez-Frontín<sup>172</sup>:

- 1.- 1922-1925
- 2.- 1925-1929
- 3.- 1929-1939

---

<sup>169</sup> Citado en André Breton, *Arcane 17*, op. cit., p. 10.

<sup>170</sup> Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'a nous jours*, París, Librairie Nizet, 1959, p. 661.

<sup>171</sup> Actitud que se refleja, por ejemplo, en el "Manifiesto antiartístico catalán" de Dalí o en el manifiesto bretoniano enviado por Hinojosa desde París (Neira, 1983, p. 16). Vid II.1.1. Concepto de vanguardia en España. Ultraísmo y Creacionismo; II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán; y II.1.6. La ausencia de medios de expresión exclusivamente surrealistas en España.

<sup>172</sup> José Luis Giménez-Frontín, *El surrealismo, en torno al movimiento bretoniano*, Barcelona, Montesinos Editor, 1991, p. 48.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

1.- 1922-1925: Primeras iluminaciones. Período "investigador" o "intuitivo", fase de "los sueños" que abarca desde la ruptura con dadá hasta la toma de conciencia política.

*Esta fase, aunque no coincide cronológicamente con la evolución del surrealismo en Hinojosa (1925-1930)<sup>173</sup>, fue la única que vivió el poeta malagueño, que se despidió del surrealismo con la publicación de su último libro en enero de 1931, La sangre en libertad, con veintisiete años de edad<sup>174</sup>.*

2.- 1925-1929: Período "razonador" o fase "política". Breton señala el final de esta etapa en 1929, momento en que se conmociona el movimiento por el ingreso de Salvador Dalí. Sin embargo, también se puede considerar 1930 como el momento final de esta fase por ser el año de la "traición" de Aragon y Sadoul en el Congreso de Jartov.

3.- 1929-1939: Período de "expansión internacional", que finaliza con el regreso de Breton a París, tras la Segunda Guerra Mundial. En la década de los treinta, el surrealismo perdió su fuerza inicial. Las crueldades de la guerra minimizaron los terrores que los pintores surrealistas querían expresar.

---

<sup>173</sup> Vid Julio Neira, "José María Hinojosa y el primer poema surrealista español", *Ínsula*, n° 452-453, Madrid, julio-agosto de 1984, p. 17; y III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta FC.

<sup>174</sup> Para conocer las razones que llevaron al malagueño a abandonar el surrealismo vid III.1. Vida de José María Hinojosa.

## *1.2. Desarrollo del surrealismo francés*

### *1.2.5. Algunas características del surrealismo francés*

José Carlos Gallegos estableció las siguientes características filosóficas del surrealismo<sup>175</sup>:

- 1.- adhesión al materialismo dialéctico.
- 2.- adhesión a un racionalismo abierto que define la posición de los científicos, al que corresponde un realismo abierto o surrealismo.
- 3.- Adhesión a las tesis psicoanalíticas<sup>176</sup>.

A estas diversas corrientes se unirán dos modos particulares de sentir:

1.- El humor objetivo<sup>177</sup>, como paradójico triunfo del principio del placer sobre las condiciones reales, humor objetivo en el sentido hegeliano de síntesis de la imitación de la naturaleza en sus formas accidentales, por una parte, y el humor, por otra.

2.- El azar objetivo<sup>178</sup> que definió Engels como la "forma de manifestación de la necesidad<sup>179</sup>".

Por otro lado, Guillermo Carnero estableció que los tres puntales de la "filosofía superrealista" son la Alucinación Voluntaria, el Humor Objetivo y el Azar Objetivo<sup>180</sup>.

La poesía surrealista llegará a renunciar a sus privilegios

---

<sup>175</sup> Características que no se van a desarrollar por salirse del objeto de este estudio y porque no se refieren directamente a Hinojosa.

<sup>176</sup> Vid I.1.4. Freud y el psicoanálisis.

<sup>177</sup> Vid I.3.4. El humor objetivo.

<sup>178</sup> Vid I.3.3. El azar objetivo.

<sup>179</sup> J. C. Gallegos, *El surrealismo a través del espejo*, op. cit., pp. 25-26. Para profundizar en este tema vid esta publicación.

<sup>180</sup> Guillermo Carnero, op. cit., p. 139.

## 1.2. Desarrollo del surrealismo francés

artísticos para presentarse como una ciencia<sup>181</sup>. La poesía es, por principio, violentamente unilateral en su componente maravilloso e insólito. Y se dedica, independientemente de cualquier otra consideración y por todos los medios, a representar el papel de lo irracional en el objeto y en el concepto, pero sin que haya nada de lo que no deba rendir cuentas después a la más estricta de las críticas metodológicas<sup>182</sup>.

Toda la aventura surrealista se extendió en un campo problemático en el que se encuentran y rechazan momentáneamente, al menos tres niveles diferenciables, cuya difícil y precaria síntesis constituye el más profundo sentido del surrealismo. El primero se construye en torno a una tradición literaria, poética y francesa en esencia, con respecto a la cual surge la cuestión del significado de una vanguardia estética. Otro, por una triple referencia al discurso contemporáneo: referencia científica, al psicoanálisis; política, al marxismo y la revolución proletaria; y filosófica, explícitamente, al hegelianismo y, sobre todo, al pensamiento dialéctico. Un tercer nivel se sitúa en el gozne que articula literatura y vida, justo en el punto en que el precursor Rimbaud reclamaba: *hay que cambiar la vida*, dando entrada a los temas del amor y la libertad<sup>183</sup>.

---

<sup>181</sup> *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 5, mayo de 1933. Citado en Roger Caillois, op. cit., p. 18.

<sup>182</sup> Citado en *Ibíd.*, p. 18.

<sup>183</sup> Vid IV.2.2.5.6. El vuelo de la libertad; IV.2.2.8. La mujer y la búsqueda del placer; y Epílogo.

### *1.3. Poética surrealista francesa*

#### *1.3.1. La escritura automática*

Antes de abordar la "escritura automática" o el "automatismo psíquico puro" que pregonó el *surréalisme*<sup>184</sup>, conviene señalar que Carlos Bousoño entiende que este concepto es sinónimo de irracionalismo porque decir "escritura automática"<sup>185</sup>

*es lo mismo que decir, (...) ausencia de control racional, o sea (...) "proceso preconsciente", "irracionalismo"*<sup>186</sup>.

En consecuencia, este concepto no se puede reducir a la época surrealista:

*porque todo símbolo es "asociación no consciente" y por tanto "escritura automática" ( y el símbolo es evidente ya en la Escuela Simbolista y sus precursores*<sup>187</sup>*).*

En el mismo sentido, el especialista y poeta asturiano considera que en ningún caso la "escritura automática" definió las manifestaciones del *surréalisme* en España<sup>188</sup>.

Los antecedentes de la "escritura automática" bretoniana se

---

<sup>184</sup> Vid la definición de escritura automática en la p. 56.

<sup>185</sup> Vid el comienzo de I.1.3. Simbolismo, Lautréamont y ...

<sup>186</sup> Carlos Bousoño, *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979, p. 374.

<sup>187</sup> Carlos Bousoño, op. cit., 15 de julio de 1996. Vid esta cita también en I.1.3., p. 42.

<sup>188</sup> C. Bousoño, *S. poético y simbolización*, op. cit., p. 373.

### *1.3. Poética surrealista francesa*

han visto en Sigmund Freud o en Tristan Tzara<sup>189</sup>, así como en otros autores presurrealistas franceses como Apollinaire<sup>190</sup>. En los años veinte, las búsquedas del grupo surrealista y de Breton se centraban alrededor de la "escritura automática" que definía al movimiento francés en 1924:

*Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral*<sup>191</sup>.

En los principios del movimiento surrealista, como recordó Anna Balakian, esta técnica asumía una triple dimensión:

*el concepto psicológico de la liberación respecto a las inhibiciones psíquicas, el concepto matemático de las coincidencias de encuentros verbales regidos por el azar, y el concepto ocultista de la función oracular del poeta médium*<sup>192</sup>.

Tras la redacción de las primeras obras de escritura automática, *Les Champs magnétiques*, con Soupault, y *Poisson soluble*, Breton encontró que el problema de la "inspiración" estaba muy vinculado con el de la escritura automática. Un ejercicio de la voluntad ponía en acción la actividad involuntaria de la mente, controlando las condiciones capaces de provocar la organización incontrolada de la misma. Era a la vez

---

<sup>189</sup> Vid I.I.4. Freud y el psicoanálisis; I.1.5. Antecedente inmediato del surrealismo: el Dadaísmo; y IV.1. Lectura de los Manifiestos de Tzara y Breton en *FC*.

<sup>190</sup> Vid I.2.1. Historia del uso de la palabra "*surréalisme*".

<sup>191</sup> A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 44. Esta definición se reproduce también en la p. 57 de esta tesis.

<sup>192</sup> Anna Balakian, op. cit., p. 101.



### *1.3. Poética surrealista francesa*

una paradoja y una contradicción. El aparente fracaso de la escritura automática, según Anna Balakian, no lo fue para Breton, quien siguió creyendo que la escritura automática era la llave más idónea para conseguir el "Gran Arcano"<sup>193</sup>, porque era la única capaz de liberar a la mente de los tabúes sociales y sexuales<sup>194</sup>. El concepto de "automatismo psíquico puro" definía, en un primer momento, el movimiento surrealista en *Le Manifeste du surréalisme* (1924). Esta idea estaba muy vinculada a los estados de hipnosis, e inspirada en el psicoanálisis de Freud<sup>195</sup>:

*Ordenad que os traigan recado de escribir (...) Entrad en el estado más pasivo, o receptivo, de que seáis capaces (...) Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito*<sup>196</sup>.

Sin embargo, André Breton confesó la imposibilidad de ser completamente fiel a la no intervención de la razón, en la escritura automática:

*No pretendemos dar un texto surrealista, cualquiera que sea éste, como ejemplo perfecto de automatismo verbal. Incluso en el mejor texto "no controlado" se descubren, es necesario decirlo, ciertas discrepancias... Un mínimo de control subsiste, en*

---

<sup>193</sup> El tarot marsellés se compone de veintidós cartas o arcanos mayores. El *Joker* o *El Loco*, el arcano sin número, abre y cierra el juego. (*Los arcanos mayores de la poesía surrealista*, edic. de José Pierre y Jean Schuster, Argentina, Editorial Argonauta - Alianza Francesa, 1992, p. 8.)

<sup>194</sup> Anna Balakian, op. cit., pp. 118-119.

<sup>195</sup> Vid I.1.4. Freud y el psicoanálisis.

<sup>196</sup> André Breton, op. cit., p. 40. Vid esta cita en I.1.5. Antecedente inmediato del surrealismo: el Dadaísmo.

### 1.3. Poética surrealista francesa

general, en el sentido del orden poético<sup>197</sup>.

En *Nadja* -la prosa analógica de 1928- Breton es muy consciente de que el automatismo no es más que una aspiración, ya que el texto, escrito sin la más mínima huella de automatismo, pero sí con la técnica del azar objetivo, incluye cierta idealización del proyecto límite surrealista, al considerarlo como un juego:

Me dispongo a regresar a mi casa. Nadja me acompaña en el taxi. Permanecemos silenciosos durante un rato; luego, bruscamente me empieza a tutear:  
-Un juego. Di algo. Cierras los ojos y di algo. Lo que sea: una cifra, un nombre de pila. Así (cierra los ojos). Dos... ¿Dos qué? Dos mujeres. ¿Cómo son esas dos mujeres? Vestidas de negro. ¿Dónde están? En un parque... Y luego, ¿qué hacen? ¡Vamos, es muy fácil! ¿Por qué no quieres jugar? Bueno, yo me hablo a mí misma de esta manera cuando estoy sola, y me cuento toda suerte de historias. Y no solamente historias fútiles. Vivo enteramente de esta manera<sup>198</sup>.

Breton pensó que en realidad la escritura automática no fue más que un momento en la evolución del surrealismo. Ya en 1933, Marcel Raymond, en uno de los primeros ensayos dedicados al surrealismo, estimaba un error reducir todos los modos de expresión del surrealismo al automatismo y "considerar únicamente como 'auténticos' los textos escritos al dictado y sin ningún control<sup>199</sup>". Sin embargo, esta realidad la admitió Breton, cuando hizo una de sus más insólitas declaraciones a Caillois:

él jamás había utilizado la escritura automática, ya que este procedimiento, sin la intervención de la

---

<sup>197</sup> André Breton, "Lettre a Roland de Renéville", *Nouvelle Revue Française*, 1 de mayo de 1932. Versión de José María Capote Benot, op. cit., p. 28.

<sup>198</sup> André Breton, *Nadja*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 73.

<sup>199</sup> Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 242.

### *1.3. Poética surrealista francesa*

*razón, era completamente imposible*<sup>200</sup>, según había declarado Roger Caillois a Manuel Durán antes de 1950, a quien a su vez se lo había confesado André Breton.

La escritura automática no tuvo éxito. Es lógico que en un texto que coloca de esta manera la escritura en tensión con su sujeto y con la realidad de su deseo y de su imaginación, con su conciencia y con su inconsciente, enfrentado al problema de la verdad, el lenguaje alcance su potencia más salvaje, liberando de toda traba sus mecanismos productores, y se sitúe en el lugar que el pensamiento actual le otorga de horizonte problemático general. Dámaso Alonso<sup>201</sup> cuestionó la ausencia de la razón en el segundo momento de la creación, superada la primera inspiración, aunque admitió que:

*en la práctica no cabe duda de la existencia de una fase selectiva, en la que la razón elimina los elementos menos expresivos, aunque sin obligar al manantial poético a seguir un cauce lógico*<sup>202</sup>.

Finalmente, conviene recordar que Guillermo Carnero evita la técnica de la "escritura automática" porque entiende que lo "alucinatorio superrealista" está sometido a "voluntad y control" -equivalente a la "razón" que negó Breton y que protagoniza la cita anterior de Dámaso Alonso-. Carnero crea entonces el concepto de "alucinación voluntaria", que:

---

<sup>200</sup> Manuel Durán, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, México, Facultad de Filosofía y Letras, Gráficos Guanajuato, 1950, p. 18.

<sup>201</sup> Vid II.2.2. La dudosa filiación al surrealismo de los miembros del 27.

<sup>202</sup> Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978, p. 273.

### 1.3. Poética surrealista francesa

recoge la obsesión vanguardista por dar curso libre al flujo de las ideas sin sujeción a las limitaciones impuestas por la moral, la lógica, la tradición literaria y los valores estéticos mostrencos: "immaginazione senza fili" y "parole in libertà" reclamaba ya el **Manifiesto técnico de la literatura futurista**, en 1912. El adjetivo "voluntaria" es equívoco aquí: será voluntaria la ascesis despojatoria de autocensuras, pero nunca podrá provocarse mecánica y voluntariamente el estado alucinatorio, que pertenece al reino de la revelación. Hay una voluntad **a priori**, el ejercicio de despojamiento que permite al despierto y cuerdo conseguir el discurso mental del loco y el dormido; y hay también una voluntad **a posteriori**, mínimamente controladora y selectiva de lo alucinatorio, que se sabe, por la inevitable exposición del subconsciente a los mensajes culturales manipuladores, capaz de dar suelta tanto a gatos como a liebres. Cualquiera que se haya asomado a lo irracional conoce el riesgo, que formuló Huidobro en su **Manifiesto de manifiestos**, o Ramón Gómez de la Serna al definirse como "pescador de greguerías" que devuelve al agua "las que sólo son sardinas"<sup>203</sup>.

Se reproduce esta cita tan larga porque clarifica y recrea la definición que dio Breton de la "escritura automática"<sup>204</sup>. En ella, su autor explica los dos tipos de voluntades que se suceden en un proceso de creación irracional y vincula la "alucinación voluntaria" con el futurismo, el creacionismo y Gómez de la Serna.

#### 1.3.2. El objeto ordinario elevado a la categoría de arte<sup>205</sup>

Considerar el objeto como obra de arte había sido un problema enmascarado desde el principio de los tiempos, desde las

---

<sup>203</sup> Guillermo Carnero, op. cit, p. 139.

<sup>204</sup> Vid la p. 57, donde se reproduce dicha definición.

<sup>205</sup> Vid IV.2.2.2. El ojo-objeto surrealista.

### *1.3. Poética surrealista francesa*

representaciones rupestres. El Renacimiento y la revolución industrial, en cuanto a multitud se refiere, se apoderó de los objetos con un ansia que ha llegado en nuestro siglo a ser una rebelión de los objetos. Pero será necesaria la llegada de los ready-mades de Duchamp en 1913<sup>206</sup>, para que el objeto sea apreciado por su belleza o la riqueza de sus formas:

*Un milagro, sin embargo, salva de la desesperación; y es que el objeto no siempre es una pregunta, a veces es una respuesta: basta para ello que sea bello. La resistencia, la opacidad, la inercia testifican entonces una presencia sin maldición<sup>207</sup>.*

Cuando en este año, Marcel Duchamp colocó una rueda de bicicleta sobre un taburete, y en 1914 eligió el primer "readymade", un botellero, del Bazar de l'Hôtel de Ville, se dio el primer paso en el debate que Dadá adoptaría como principio, y que heredaría posteriormente el surrealismo en sus distintas manifestaciones. ¿Esta acción del artista elevó al objeto ordinario producido en masa a la categoría de obra de arte o, como un caballo de Troya, penetró en una obra de arte para reducir todos los objetos y todas las obras de arte al mismo nivel? Duchamp no declaraba a los objetos obras de arte. Para este artista la elección de un objeto u otro no era una cuestión de buen o mal gusto, ya que esta alternativa no era más que la repetición de algo ya aceptado. La elección de readymades se basaba siempre en la indiferencia visual<sup>208</sup>. Francis Picabia siguió los pasos de

---

<sup>206</sup> Vid Cronología.

<sup>207</sup> Juan-Eduardo Cirlot, *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*, Barcelona, Anthropos, 1986, p. 40.

<sup>208</sup> Dawn Ades, op. cit., pp. 6-7.

### *1.3. Poética surrealista francesa*

Duchamp y realizó dibujos de máquinas bajo su influencia, desarrollando como novedad el potencial blasfemo de la metáfora máquina-sexo. Los dadaístas adoptaron este uso del objeto, aguardando siempre una reacción<sup>209</sup>.

El surrealismo adopta el aforismo de Hegel de que *"nada es más real que la apariencia, en cuanto que apariencia"*<sup>210</sup>. Esta idea hegeliana se desarrollará en el proceso que convertirá al objeto en el símbolo de la apariencia. En *"Situación surrealista del objeto"* (1935), André Breton retoma asimismo la definición hegeliana del objeto, en plena *"crisis fundamental surrealista del objeto"*:

*el objeto de arte se encuentra en un lugar intermedio entre lo sensible y lo racional; el objeto de arte es algo de naturaleza espiritual que reviste apariencias materiales; el arte y la poesía crean, a voluntad, en tanto en cuanto se dirigen a los sentidos o a la imaginación, un mundo de sombras, de fantasmas, de representaciones ficticias, y no cabe, basándonos en tal hecho, acusarles de ser impotentes para producir algo que no sea formas ni contenido real"*<sup>211</sup>.

Tres años más tarde, en la *"Exposition surréaliste á París"* los objetos surrealistas se entendían

*esencialmente como objetos encontrados y transformados, u objetos mecánicos que funcionaban de modo simbólico"*<sup>212</sup>.

Con diferencia de lo que era el objeto para el pintor, el objeto pasa a ser para el loco y el poeta una referencia

---

<sup>209</sup> Ibídem, p. 15.

<sup>210</sup> Citado en Roger Caillois, op. cit., p. 18.

<sup>211</sup> André Breton, op. cit., pp. 273-274.

<sup>212</sup> Dawn Ades, op. cit., p. 55.

### 1.3. Poética surrealista francesa

diferente porque ambos van a buscar la similitud perdida de los objetos. El loco tenderá a realizar semejanzas salvajes, pero el poeta, como explica Foucault:

*más allá de las diferencias nombradas, citadas y cotidianamente previstas, recupera los fugaces parentescos de las cosas, sus similitudes dispersas: en él, la Soberanía de lo mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos<sup>213</sup>.*

Desde este punto de vista, Magritte va a ser el poeta por excelencia para Foucault, del que desarrolla un estudio en *Esto no es una pipa*. Para Foucault, Magritte es:

*el cazador de similitudes perdidas, pariente cercano del loco que escucha inescuchado el ruido analógico de las cosas<sup>214</sup>.*

Breton consideraba que el objeto surrealista aparecía como el punto de convergencia entre el azar aparente y la causalidad oculta. ¿La función instrumental del objeto debe ceder el lugar a la función poética?, ¿qué es esta función? El observador identifica la función de un objeto recordando el uso que él ha podido hacer; por lo tanto es necesario que sea sorprendido por el objeto y que lo reconozca no de forma lógica sino efectiva. El efecto de sorpresa obtenido por el acercamiento insólito de las imágenes abre todo el campo de las posibilidades. El hombre racional no tiene nada más que una visión superficial del mundo. Él debe modificar su forma de interpretar el mundo que le rodea, para acceder al terreno maravilloso que le prometen los objetos

---

<sup>213</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Barcelona, Siglo XXI Editores, 1990, p. 63.

<sup>214</sup> Michel Foucault, *Esto no es una pipa*, Barcelona, Anagrama, 1989<sup>2</sup>, p. 12.

### *1.3. Poética surrealista francesa*

médium que esconden una verdad oculta.

Breton rehabilita así el absurdo, la neurosis y la locura como medios que son válidos para conseguir la originalidad de una vida psíquica totalmente personal. El loco sigue su propia lógica. Establece sus contactos personales entre los acontecimientos y las cosas, y sin duda sería necesario que el hombre tomase conciencia del carácter relativo de su percepción del mundo. También el loco se compromete a reflexionar sobre el totalitarismo de la razón. Elegir la opción puramente lógica es funcionalmente sectario.

#### *1.3.3. El azar objetivo*

Al principio de los años veinte, el interés del grupo se centraba en el automatismo. Se trataba de reencontrar los poderes perdidos del individuo, de procurar una nueva relación con la colectividad. Diez años más tarde, la teoría del azar objetivo se interesa por el dominio más general de su relación con el mundo. El azar objetivo surge, como explica André Breton en *L'Amour Fou* (1938) "*del encuentro de una finalidad externa y de una finalidad interna*<sup>215</sup>".

Breton, al intentar aclarar el concepto de "azar objetivo", recoge las definiciones del "azar" de Aristóteles, Cournot, Poincaré y la suya propia en *Minotaure*, en diciembre de 1933. Aristóteles se había referido al azar como a una "causa

---

<sup>215</sup> Fragmento de *L'Amour Fou* de André Breton, citado en Véronique Bartoli-Anglard, op. cit., p. 81. La traducción es mía.



### *1.3. Poética surrealista francesa*

accidental de efectos excepcionales o accesorios que revisten la apariencia de la finalidad". Antoine Cournot lo definió como un "acontecimiento producido por la combinación o el encuentro de fenómenos que pertenecen a seres independientes en el orden de la causalidad". Henri Poincaré presenta el azar como un "acontecimiento rigurosamente determinado, pero tal, que una diferencia extremadamente pequeña en sus causas habría producido una diferencia considerable en los hechos". Breton intenta conciliar los puntos de vista de Engels y de Freud en su descripción del "azar objetivo":

*El azar sería la forma de manifestación de la necesidad exterior que se abre paso en el inconsciente humano<sup>216</sup>.*

Jacqueline Chénieux-Gendron interpreta la explicación de Breton diciendo que:

*ante la coincidencia (excepcional) de la necesidad natural y de la "necesidad humana" -del deseo humano y a veces del temor del hombre-, el azar puede ser llamado **objetivo** puesto que entonces las cosas ocurren como si la subjetividad (que desea) de la persona en cuestión se proyectara en un **objeto**<sup>217</sup>.*

En consecuencia, no es posible definir esencialmente el "azar objetivo" sobre el plano del arte (pictórico o literario) puesto que Breton pone en juego el mundo real (la necesidad exterior) y lo que vive el experimentador (el inconsciente humano).

En sus viajes erráticos los surrealistas encuentran, en efecto, unos objetos que les permiten entrar en una intuición clarividente, la unión entre el sueño y la realidad, entre la

---

<sup>216</sup> *Minotaure*, diciembre de 1933.

<sup>217</sup> Jacqueline Chénieux-Gendron, op. cit., p. 146.

### *1.3. Poética surrealista francesa*

escritura y la vida cotidiana. Estos objetos dan una forma concreta a una búsqueda interior y su descubrimiento es el resultado de una forma particular del azar, el azar objetivo.

Pero la crítica radical de lo real que tienen los surrealistas no puede limitarse ni a la burla amarga ni a una valorización del objeto. Se orienta cada vez más hacia una búsqueda de la unidad y persigue una petición de identidad dentro de la vía esotérica, dando prioridad a su composición mística sobre su compromiso político. El acceso al surrealismo implica un adelanto de las tomas de posición aliadas a las coyunturas históricas. El humor negro compromete a tomar sus distancias bis a bis de lo real y el azar objetivo abre la vía hacia un universo maravilloso.

La teoría del azar objetivo, para los surrealistas, existe en un territorio que excede los poderes de la razón y que el hombre no explota. Los seres humanos no tienen conciencia de que los acontecimientos de la vida cotidiana sean los resultados de toda una serie de causas inaprensibles. En consecuencia, es suficiente proyectar una mirada nueva sobre la realidad para percibir esta conexión de causas determinantes fuera de toda lógica. Breton experimenta así en *L'Amour Fou*:

*el deseo de interrogar apasionadamente ciertas situaciones de la vida que caracteriza el hecho de que ellas parecen obedecer al mismo tiempo a la serie real y a una serie ideal de acontecimientos, la realidad de que ellas constituyen el único puesto de observación que se nos ofrece en el interior de este prodigioso Arnhem mental que es el azar objetivo definido por Engels como la "forma de manifestación de la*

### 1.3. Poética surrealista francesa

necesidad"<sup>218</sup>.

¿Por qué el hombre no tiene conciencia de esta causalidad oculta? Porque considera a los objetos únicamente en su aspecto utilitario. Breton, también en *L'Amour Fou*, aclara:

*Todas las cosas son llamadas a otras utilidades que aquellas a las que se les atribuye generalmente. Es el mismo sacrificio consciente de su utilidad primera (manipular la primera vez un objeto que no se sabe para qué sirve o ha podido servir) que se deducen ciertas propiedades trascendentes a las cuales se unen en otro mundo dado o posible (...)*<sup>219</sup>.

Existen momentos donde la trama de la causalidad oculta se manifiesta porque los hombres se introducen en unas condiciones psicológicas propicias a la revelación del misterio. Por lo tanto, los surrealistas viven momentos privilegiados, instantes donde la realidad exterior y la verdad interior se juntan. Los textos donde Breton expresa su teoría del azar objetivo son los siguientes: *Nadja* (1928), *Les Vases communicants* (1932) y *L'Amour Fou* (1938).

En *L'Amour Fou*, Breton evoca una situación en que se revela el azar objetivo. Él se pasea sin un objetivo concreto por el Rastro de París (Puces) con Giacometti, sin nada que hacer, y sin prejuizar sus eventuales descubrimientos. La espera abre las puertas del misterio cotidiano. Esta relajación del espíritu es exactamente de la misma naturaleza que la disponibilidad que prepara a los surrealistas a practicar la escritura automática. Los dos hombres tienen su atención concentrada cada uno en un

---

<sup>218</sup> Fragmento de *L'Amour Fou* de André Breton, citado en Véronique Bartoli-Anglard, op. cit., p. 82.

<sup>219</sup> *Ibidem*.

### 1.3. Poética surrealista francesa

objeto diferente que corresponde a su búsqueda interior del momento. Breton se siente fascinado por una cuchara de madera; pero para él, este objeto no es un cubierto sino una sandalia. Mientras, Giacometti presta toda su atención a una máscara misteriosa. Se ve, entonces, que los dos responden a una llamada de la realidad que lo cotidiano disimula y obliga a considerar estos objetos nada más que como instrumentos. Breton intenta comprender las razones que han despertado este interés. Analiza la significación simbólica de los dos objetos y los sitúa en el paisaje interior de ellos mismos, atribuyéndoles un lugar simbólico en su estructura mental. Estos objetos se convierten en una configuración física. Breton y Giacometti dejan hablar a su inconsciente y proyectan sobre la cuchara y la máscara la interpretación simbólica de sus deseos.

El encuentro y la interpretación del objeto contribuyen a tomar conciencia de un camino todavía oscuro de las fuerzas creadoras inconscientes. Para Breton, la máscara ha jugado un papel en la creación estética de su amigo Giacometti porque da forma a las búsquedas todavía inconscientes del escultor:

*El encuentro del objeto representa aquí rigurosamente la misma función que el sueño en el sentido de que libera al individuo de escrúpulos efectivos paralizantes, le reconforta haciéndole comprender que el obstáculo que él podía creer inimaginable ha sido franqueado<sup>220</sup>.*

En consecuencia, Breton subraya que los descubrimientos de los dos amigos entran dentro de la dinámica de acciones recíprocas:

*El descubrimiento me parece equilibrar de golpe dos*

---

<sup>220</sup> Ibídem, pp. 83-84.

### *1.3. Poética surrealista francesa*

*niveles de reflexión muy diferentes, al modo de estas bruscas condensaciones atmosféricas cuyo efecto es hacerse conductoras de regiones que no lo eran en absoluto y producir relámpagos<sup>221</sup>.*

Se trata de un proceso en el que los dos hombres actúan el uno sobre el otro por inconsciente interpuesto. En efecto, cuando se pasean y cambian impresiones, se comunican más allá de las palabras. Cada vez que se comunican centran toda su atención en los objetos simbólicos e intercambian las sensaciones que éstos les producen.

¿Cuáles son pues las condiciones propicias para vivir las experiencias del azar objetivo? Hay que estar en un estado de ausencia intelectual y salir a la búsqueda del objeto sin idea preconcebida. Entonces la manifestación de las pulsaciones ocultas de los individuos puede adquirir un valor de revelación. ¿Qué se puede sacar de estas experiencias? Un mejor conocimiento de sí mismos, de los propios deseos, del mundo circundante. Una fuerza creadora que puede entrar en una dinámica de grupo.

Michel Carrouge pone en perspectiva la escritura automática y el azar objetivo; el automatismo ofrece al análisis el texto dictado por el inconsciente; el azar objetivo permite sentir mejor el gran texto del mundo. Hace falta, no obstante, admitir, primeramente, que los objetos ponen en relación al hombre con las zonas oscuras del inconsciente y, en segundo lugar, que poseen una fuerza mágica que les hace recelar de sí mismos. Se concibe, en consecuencia, que ciertas interpretaciones dadas por Breton puedan parecer tendenciosas en el sentido que él quiere

---

<sup>221</sup> Ibídem, p. 85.

### 1.3. Poética surrealista francesa

demostrar. Los surrealistas han desafiado siempre su capacidad de atraer a ellos los hechos, de hacerles entrar en su propio enrejado de lectura de las cosas.

#### 1.3.4. El humor objetivo

Los surrealistas formularon a la vez la teoría del azar objetivo y la del humor objetivo<sup>222</sup>, en la década de los treinta. Breton las definió interrelacionadas porque ambas ponen en duda nuestra relación con la realidad:

*Humor objetivo, azar objetivo: tales son hablando con propiedad los dos polos entre los cuales el surrealismo cree hacer brotar sus más largas llamaradas*<sup>223</sup>.

La definición del humor se escapa del entendimiento común, y se sitúa en los límites del espíritu porque para Breton el humor está reservado a los iniciados, en el sentido esotérico del término; e indica el rechazo, todavía adolescente, de quien lo practica. Breton hereda de Hegel las concepciones del humor "objetivo" y la del azar "objetivo". El humor objetivo -o negro-, que procede del de Hegel, lleva la burla amarga sobre todas las cosas y manifiesta el rechazo a dejarse herir por las leyes de la existencia. El azar objetivo permite llevar una nueva mirada

---

<sup>222</sup> En los últimos libros de Hinojosa, *La Flor de California* (1928) y *La sangre en libertad* (1931), se observa su extraordinaria intuición surrealista. Se aproximó al humor objetivo, al azar objetivo y a la valorización del objeto, a través de textos franceses que, sin abordar directamente estos temas, adelantaban estas teorías. Vid V.1.3. Edición intertex...

<sup>223</sup> Fragmento de *L'Amour fou* de Breton. Citado en Véronique Bartoli-Anglard, op. cit., p. 81.

### *1.3. Poética surrealista francesa*

sobre los objetos familiares, transfigurados, y testimonia el carácter mágico del mundo. El humor traiciona el sentimiento de "invulnerabilidad" del yo, mientras que el azar objetivo revela la riqueza de lo cotidiano.

Guillermo Carnero definió el "Humor Objetivo", en "El juego lúgubre: La aportación de Salvador Dalí al pensamiento superrealista", haciendo referencia a la ley del asentimiento bousoñiano<sup>224</sup>:

El Humor Objetivo es una válvula de seguridad para evitar que el discurso alucinatorio sea desnaturalizado por los controles de la conciencia en el cuerdo no dormido. Consiste en retirar todo asentimiento a los dictámenes de la parte social y culturalmente manipulada de nuestra mente. Su operación precautoria exige que el mecanismo protector del posible triunfo de los filtros censores sobre el subconsciente sea permanente y automático. No hay, por supuesto, mayor negación de algo que el disentiimiento humorístico, ni mecanismo más rotundo que una Fiesta de Locos que, en lugar de subvertir las jerarquías sociales, como se hacía en la Edad Media, subvierta las jerarquías mentales: así el humor se vuelve carcajada metafísica, y equivale a la creencia absoluta en la verdad ontológica de cualquier contenido mental que parezca absurdo, inmoral o improcedente, a la vez que a la descreencia en lo lógico, moral y procedente; mundo al revés, puesto que tales valores pertenecen al cipayismo de la conciencia cautiva. De ahí que el humor se vuelva "objetivo": nos da acceso a la auténtica realidad del mundo y de nosotros mismos<sup>225</sup>.

Después del discurrir tan claro en la interpretación del "Humor Objetivo" del poeta Guillermo Carnero, conviene puntualizar los antecedentes directos de este humor, que fueron Vaché y Jarry. No obstante, las fuentes del humor o la ironía se

---

<sup>224</sup> Vid "Leyes de la poesía...", Carlos Bousoño, *Teoría de la Expresión Poética*, vol. II, op. cit., pp. 73-74.

<sup>225</sup> Guillermo Carnero, op. cit., pp. 140-141.

### *1.3. Poética surrealista francesa*

encuentran muchos siglos antes, pues ya Heráclito, en un fragmento recogido por Temistio, decía que a la naturaleza le gusta esconderse. Alberto Savinio cree que este esconderse es un fenómeno de auto-pudor. Se trata de una razón ética porque este pudor nace de la relación de la naturaleza con el hombre. Y descubre en ello la razón primera que engendra la ironía<sup>226</sup>.

Desde hace dos siglos, el placer humorístico se convirtió, según Breton, en el "único comercio intelectual de gran lujo" cuya posesión aseguraba al hombre su más alto puesto intelectual<sup>227</sup>. El humor moderno se introduce en el surrealismo con Alfred Jarry, quien defendía la negación cultural más absoluta. Negación que trató de vivir Jacques Vaché. Vivir hasta que el rechazo de la memoria le conduzca al suicidio. Jarry y Lautréamont aportaron las bases de una reflexión que en adelante sería constante<sup>228</sup>. Como se ha visto, parte de la ideología del surrealismo francés se configura con las admiraciones y pasiones que sintió André Breton. Una de tales pasiones fue la que éste sintió por Jacques Rigaut.

El último estadio del humor negro es el suicidio, no sólo en la teoría que Jacques Rigaut formuló, sino también en su forma más empírica. No sólo se suicidaron Gerárd de Nerval, Jacques Vaché, Crevel, Raymond Roussel o Jacques Rigaut en Francia; en

---

<sup>226</sup> Salvador Dalí, "San Sebastián", Gallo, nº 1, Granada, febrero de 1928, p.9.

<sup>227</sup> André Breton, *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama, 1966, p. 8.

<sup>228</sup> J. Chénieux-Gendron, *El surrealismo*, op. cit., p. 37.



### 1.3. Poética surrealista francesa

España también llegó esta última y sarcástica ironía, aunque no pasó de ser en la década de los veinte un tema literario más tomado del surrealismo francés.

Jacques Rigaut creó la *Agence générale du suicide*<sup>229</sup>, que

---

#### <sup>229</sup> AGENCIA GENERAL DEL SUICIDIO

Sociedad reconocida de utilidad pública.

Capital: 5.000.000 de francos.

Domicilio central en París: 73, boulevard Montparnasse.

Sucursales en Lyon, Burdeos, Marsella, Dublín, Montecarlo, San Francisco.

Gracias a unos modernos dispositivos, la A.G.S. se siente dichosa de poder anunciar a sus clientes que les procura una MUERTE GARANTIZADA E INMEDIATA, cosa que sucedirá [sic] forzosamente a quienes se han apartado del suicidio por temor de "fallar". Ha sido pensado en la eliminación de los desesperados, temible elemento de contaminación en una sociedad, que el Señor Ministro del Interior se ha dignado honrar a nuestro Establecimiento con la Presidencia de Honor.

Por otra parte, la A.G.S. ofrece finalmente un medio algo correcto de abandonar la vida, pues la muerte es el único de todos los desfallecimientos que jamás se disculpa. Es así que se han organizado los entierros-expreso: banquete, desfile de amigos y conocidos, fotografía (o mascarilla post-mortem, a elección), entrega de recuerdos, suicidio, colocación en el ataúd, ceremonia religiosa (facultativa), traslado del cadáver al cementerio. La A.G.S. se encarga de ejecutar las últimas voluntades de los Señores Clientes.

NOTA.- Por no estar asimilado el establecimiento a la vía pública, en ningún caso los cadáveres serán transportados al Depósito, esto para tranquilizar a algunas familias.

#### TARIFAS

Electrocución.....200 f.

Revólver.....100 f.

Veneno.....100 f.

INMERSIÓN..... 50 f.

MUERTE PERFUMADA (incluido el impuesto de lujo)....500 f.

Ahorcamiento. Suicidio para pobres..... 5 f.

(La soga se vende al precio de 20 f. el metro y 5 f. por cada 10 centímetros suplementarios.)

Pedir el Catálogo especial a los Express-Enterrements. Para toda clase de informaciones, dirigirse al Sr. J. Rigaut, Administrador Principal, 73, boulevard Montparnasse, París (6<sup>a</sup>). No se dará ninguna respuesta a las personas que expresen el deseo de asistir a un suicidio. (J. Rigaut, op. cit., pp. 9-11.)

### 1.3. Poética surrealista francesa

garantizaba una muerte segura con distintas variantes, según las condiciones económicas de los clientes. Con un especial sentido de humor negro y muy surrealista, se suicidó acompañado de un amigo con una sobredosis de opio en 1929. Rigaut advirtió que moriría cuando él quisiera y no precisamente en época de guerra, por eso esperó a que acabase la Guerra Mundial para suicidarse. Mantuvo con Breton, antes de morir, quien lo admiraba mucho, la siguiente conversación verdaderamente contradictoria y desconcertante:

Breton.- "Según tu opinión, nada es posible. ¿Cómo te las arreglas para vivir?, ¿por qué no te has suicidado?"

Rigaut.- "Nada es posible, ni siquiera el suicidio... Te guste o no, el suicidio es un acto desesperado o un acto de dignidad. Matarse es admitir que existen obstáculos aterradores, cosas que temer o bien tener en consideración<sup>230</sup>."

El suicidio es una manifestación romántica que hereda el surrealismo francés y el español. En *La Arboleda perdida*, Rafael Alberti alude al estado depresivo que le puso en disposición favorable para la práctica de las técnicas surrealistas:

¡Cuántas cosas reales, el claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio! El amor imposible, el golpeado y traicionado en las mejores horas de entrega y confianza; los celos más rabiosos capaces de tramar en el desvelo de la noche el frío crimen calculado; la triste sombra del amigo suicida, como un badajo mudo de campana repicando en mi frente...<sup>231</sup>

El mismo Alberti recuerda el suicidio de Larra en el poema "Novela" de *Sobre los ángeles*:

---

<sup>230</sup> Reproducida en Dawn Ades, op. cit., p. 30.

<sup>231</sup> Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959, p. 268.

### I.3. Poética surrealista francesa

En el día de aquella luna 24,  
fue ajusticiada mi alma por la niebla  
que un suicida lento de noviembre  
había olvidado en mi estancia<sup>232</sup>.

Por otro lado, Aleixandre en *Pasión de la Tierra* muestra su visión negativa del mundo, al elevarse hacia un suicidio metafísico y teofísico:

A mí que vengo auscultando mi corazón, esperando su  
vagido de terror, su emergencia repentina en un  
suicidio a lo alto, en un atrevido vuelo de despedida  
convulsa. Para entonces sentir la descarga verdadera,  
total, la instantánea comunicación con el centro, el  
polo de altiveza concentrando las respuestas  
ensordecedoras. La muerte por fulminación de Dios  
entero<sup>233</sup>.

Los surrealistas españoles no se suicidaron, pero sí dejaron constancia en su obra de su atracción hacia la muerte. Por otro lado, en *La Flor de California* de Hinojosa sí se observa una evolución lenta hacia la muerte a través del uso de imágenes de mutilación, castración o ceguera<sup>234</sup> hasta que se retiró de la vida literaria, seis años antes de morir asesinado.

---

<sup>232</sup> Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*, edic. de C. Brian Morris, Madrid, Cátedra, 1992, p. 142.

<sup>233</sup> V. Aleixandre, *Pasión de la tierra*, op. cit., p. 126.

<sup>234</sup> Vid IV.2.2.2. El ojo-objeto surrealista; IV.2.2.3.1. La pesadilla de la amputación; y IV.2.2.3.2. La pesadilla de la inmovilidad.

## *1.4. El surrealismo y el compromiso político*

### *1.4.1. Introducción*

Además de intentar cambiar el arte, el surrealismo pretendía modificar la vida, desde una nueva visión del mundo y del hombre. Pretendía ser revolucionario. La cuestión de si es determinante para un surrealista el evolucionar hacia un compromiso político y social comunista, o no, ha sido una de las causas por las que se le ha negado a Hinojosa el derecho a ser considerado surrealista. Sin embargo, no todos los críticos se han guiado en sus juicios de valor por los mismos tópicos a la hora de relatar la evolución de Hinojosa. Por ejemplo, José Infante opinó que Hinojosa sí que llegó a pasar incluso por una época marxista:

*José María Hinojosa fue marxista, surrealista a la francesa y terminó militando en un partido político integrista, que defendía los intereses de su clase social, después de abandonar la poesía<sup>235</sup>.*

Semejante circunstancia obliga a analizar hasta qué punto esta evolución intelectual puede ser concluyente, o no, tanto en el surrealismo francés como en el español<sup>236</sup>. No obstante, hay que recordar con Carlos Bousoño que mientras que el surrealismo sí tiene como visión del mundo el rechazo de la sociedad represiva,

---

<sup>235</sup> José Infante, "Al margen de la generación del 27: José María Hinojosa", Madrid, ICI, 1975, p. 2.

<sup>236</sup> Vid II.2.3. La realidad política de algunos surrealistas españoles.

#### *1.4. El surrealismo y el compromiso político*

el marxismo sólo fue una forma engañosa de hacerlo<sup>237</sup>.

##### *1.4.2. Teoría sobre arte y política*

En abril de 1888, Engels escribía a Miss Harkness: "*Cuanto más ocultas permanezcan las opiniones [políticas] del autor, tanto mejor para la obra de arte*<sup>238</sup>". Este texto es muy importante porque el mismo Breton lo utilizó como argumento básico en su polémica frente al realismo socialista<sup>239</sup>.

Marichalar, en 1932, creía que el arte al servicio del arte es igual de sospechoso que el arte al servicio de la moral o la política porque "*El arte debe de ponerse al servicio del hombre*<sup>240</sup>". Este planteamiento humanista debería ser admitido por el sentido común porque el hecho de que el hombre se ponga al servicio del arte, o de cualquier otra cosa, conduce, o puede conducir, a situaciones amorales. Aunque esta postura sería la más lógica, y pese al sentir del mismo Engels, no se puede ignorar el marxismo por haber sido uno de los grandes movimientos ideológicos de la humanidad. De ahí que haya que comenzar por establecer, en términos marxistas, si el arte es o no un producto

---

<sup>237</sup> Esta idea se reproduce en el Epílogo.

<sup>238</sup> Citado en André Breton, *La llave de los campos*, Madrid, Ayuso, 1976, p. 21.

<sup>239</sup> Citado en José Carlos Gallegos, op. cit., p. 13. Vid I.4.3. Política y surrealismo francés.

<sup>240</sup> Marichalar, "Poesía eres tú", *Revista de Occidente*, n° 111, Madrid, agosto de 1932, pp. 171-189.

#### *1.4. El surrealismo y el compromiso político*

burgués.

Trotsky<sup>241</sup> fue de la opinión de que el arte y la burguesía tenían una unión, si no feliz, al menos estable durante el período de ascensión de la sociedad burguesa. Cuando se produjo la crisis de la burguesía, Trotsky creyó que era todavía más necesario un arte que reflejase las contradicciones sociales:

*Estas se transforman inevitablemente en contradicciones individuales, haciendo más ardiente aún la exigencia de un arte liberador<sup>242</sup>.*

Leon Trotsky creyó que el arte debía servir a la sociedad y ser útil a la historia, por lo que en 1938 declaró que:

*toda obra de arte auténtica implica una protesta contra la realidad, protesta consciente o inconsciente, activa o pasiva, optimista o pesimista. Cada corriente nueva comienza con la rebelión<sup>243</sup>.*

Este autor le exigía al poeta sentir el mundo de una manera independiente<sup>244</sup>, y entendía la función del arte por su relación con la revolución. Pero su visión del mundo no era ni es exactamente la de la mayoría de los intelectuales que tienden a aislar formas de expresión tan dispares. Sklovski, quien no compartía en absoluto su opinión con Trotsky, defendía que el arte es absolutamente independiente del medio social:

*El arte ha sido siempre independiente de la vida, y su*

---

<sup>241</sup> Breton cuando sintió la necesidad de comprometerse políticamente, se planteó el "examen crítico del destino dado a León Trotsky". Vid I.2.2. La evolución de Breton hasta 1930, y el epígrafe siguiente de esta tesis.

<sup>242</sup> Leon Trotsky, *Sobre arte y cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 201.

<sup>243</sup> *Ibídem*, pp. 200-201.

<sup>244</sup> *Ibídem*, pp. 85-87.

#### *1.4. El surrealismo y el compromiso político*

*color no ha reflejado nunca el color de la bandera que ondeaba sobre la fortaleza de la ciudad*<sup>245</sup>.

Sklovski mantenía esta postura por entender que los temas del arte no tienen nada que ver tampoco con la economía ni con la patria:

*Si el medio y las relaciones de producción influyesen en el arte, ¿no tendrían que estar, entonces, los temas artísticos ligados a los lugares en que se producen esas relaciones? Pero los temas no tienen patria ni hogar*<sup>246</sup>.

El formalista Jakobson, como Sklovski, reafirmó la independencia absoluta que debe tener el arte y la ideología política:

*Recriminar a un poeta por sus ideas y sentimientos es una actitud tan absurda como la del público medieval que golpeaba al actor que había representado el papel de Judas*<sup>247</sup>.

#### *1.4.3. Política y surrealismo francés*

La cuestión política fue una de las prioridades surrealistas desde el principio. Se estaba de acuerdo con la rebelión política casi anarquista que había defendido el dadaísmo. Pero el movimiento de Tzara no pasó de ser una vaga oposición al orden, a las instituciones o al Estado. Breton, tras la llegada de Tzara a París, quiso dar objetivos específicos a la protesta política. El tono demagógico<sup>248</sup> de Breton, Eluard, Aragon, Soupault, Baron

---

<sup>245</sup> Citado en *Ibídem*, p. 84.

<sup>246</sup> Citado en *Ibídem*, p. 92.

<sup>247</sup> Citado en *Ibídem*, p. 93.

<sup>248</sup> Demagogia filosófica que ya había explicado Jean-Paul Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?*

#### *1.4. El surrealismo y el compromiso político*

o Crevel se acercaba al de los héroes de la Revolución Francesa, Saint-Just y Robespierre<sup>249</sup>.

Breton se adhirió al Partido Comunista en 1927, militancia que abandonó posteriormente por su desacuerdo ideológico. En marzo de 1929, Breton propone, en una reunión en la calle del Château, la necesidad de que se comprometan políticamente. Se plantean el "examen crítico del destino dado a León Trotsky". Las desavenencias políticas surgidas entre los participantes desarrollarán el germen que acabará por disolverles<sup>250</sup>.

Al principio, el surrealismo proponía un reconocimiento de la violencia, de la rebelión, en todos los sentidos<sup>251</sup>, como explicó Breton:

*Se concibe que el surrealismo no haya temido formarse un dogma de la revuelta absoluta, de la insumisión total, del sabotaje en regla y que no cuente aún más que con la violencia. El acto surrealista más sencillo consiste en descender a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, todo lo que se pueda, contra la muchedumbre<sup>252</sup>.*

La forma de entender la posición y la lucha política fue una de las razones que propició las discrepancias internas entre los surrealistas o la expulsión del movimiento de alguno de sus miembros como Salvador Dalí<sup>253</sup>. El ejemplo más claro de lo

---

<sup>249</sup> Anna Balakian, op. cit., p. 127.

<sup>250</sup> Hechos citados en I.2.2. La evolución de Breton hasta 1930.

<sup>251</sup> Breton: "Nous sommes des spécialistes de la réévolte".

<sup>252</sup> A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit., p. 164.

<sup>253</sup> Vid II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán.



#### *1.4. El surrealismo y el compromiso político*

primero es el de la diferencia de posturas entre André Breton y Aragon, que arrancan de 1932, después de que Aragon escribiese el poema "Front rouge, le Surréalisme et le devenir révolutionnaire", en 1931, al regresar de Rusia. Es el momento en que Aragon rompe con el movimiento surrealista y se dedica por completo a la política. Breton, entonces, ya consideraba incompatible el comunismo con la estética del surrealismo, después de su militancia en el Partido Comunista francés. Había que elegir entre renunciar, en la práctica, a transformar la sociedad o bien prescindir de la interpretación del mundo según su estética.

En junio de 1935<sup>254</sup>, se celebra en París el "I Congreso Internacional de Escritores para la defensa de la Cultura", en el que intervienen Breton y Aragon. Ambos sacarán individualmente resúmenes y conclusiones de este congreso. Breton publicó *Position politique du surréalisme*<sup>255</sup> y Aragon editó *Pour un réalisme socialiste*<sup>256</sup>. En estas obras se personifica la batalla entre el nuevo arte y la literatura individual contra el arte misoneísta y la literatura dirigida, polémica que Breton y Aragon mantenían ya desde 1932. Guillermo de Torre, al contrastar los textos, diferenció la postura abismal entre ambos autores:

*Aragon, abdicando de su individualismo, renegando de*

---

<sup>254</sup> Un año antes de que Hinojosa fuese asesinado en la Guerra Civil española.

<sup>255</sup> Vid André Breton, *Position politique du surréalisme*, París, Kra, 1935.

<sup>256</sup> Vid Louis Aragon, *Pour un réalisme socialiste*, París, Denoël et Stéele, 1935.

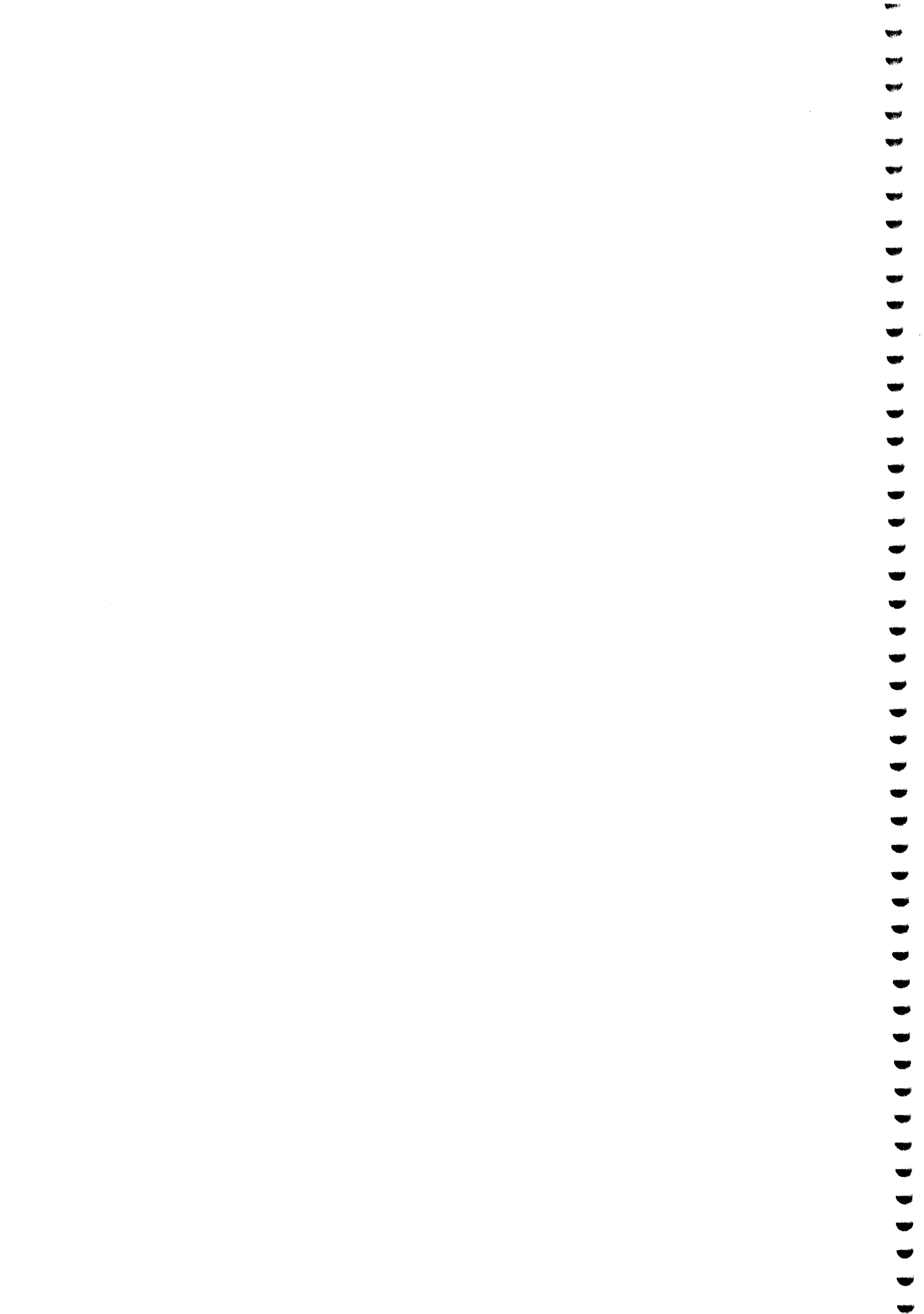
#### *1.4. El surrealismo y el compromiso político*

su historia artística, acatando -y aun extremando- las consignas soviéticas. Breton, manteniendo su revolucionarismo, pero al margen de toda ortodoxia partidista; afirmando su individualismo, su libertad espiritual y sus creencias intelectuales de siempre<sup>257</sup>.

La diferencia de posturas entre los dos poetas abrió una disputa, todavía sin resolver, sobre la necesidad de luchar políticamente o no para ser un verdadero surrealista. La postura de Breton, el fundador del movimiento, se inclinó a comprender la incapacidad de hacer convivir la lucha social y la defensa de su visión del mundo surrealista. Aragon optó por la postura política. En España sólo surrealistas como Alberti, Buñuel o Prados siguieron a Aragon. Los demás se decidieron por la decisión más coherente de Breton.

---

<sup>257</sup> G. de Torre, "Arte individual frente a literatura dirigida", *El Sol*, nº 5.750, Madrid, 26 de enero de 1936, p. 2.



## *PARTE II. Esbozo del surrealismo español*

### *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

- II.1.1. Concepto de vanguardia en España. Ultraísmo y Creacionismo
  - II.1.1.1. *Concepto de vanguardia en España*
  - II.1.1.2 Ultraísmo y Creacionismo
  - II.1.1.3 Algunos ejemplos creacionistas en *La Flor de California* y en *Pasión de la tierra*
- II.1.2. La recepción crítica del surrealismo francés
- II.1.3. La falta de unanimidad para denominar el movimiento "surrealista"
- II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa
- II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán
- II.1.6. La ausencia de medios de expresión exclusivamente surrealistas en España. Revistas surrealistas españolas

### *II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27"*

- II.2.1. "La generación o el grupo del 27"
  - II.2.1.1. El concepto de "generación literaria"
  - II.2.1.2. La controversia en la denominación de esta "generación"
  - II.2.1.3. Del Centenario de Góngora al "surrealismo" en el 27
  - II.2.1.4. El surrealismo y la generación del 27
- II.2.2. La dudosa filiación al surrealismo de los miembros del 27
- II.2.3. La realidad política de algunos surrealistas españoles

## *PARTE II. Esbozo del surrealismo español*

### *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

#### *II.1.1. Concepto de vanguardia en España. Ultraísmo y Creacionismo*

##### *II.1.1.1. Concepto de vanguardia en España*

En España se minimiza la radicalidad ideológica y estética que se había dado en la vanguardia europea<sup>1</sup>. En primer lugar, porque en este país no hubo las guerras ni los acontecimientos históricos que generaron los movimientos de vanguardia europea. Y, en segundo lugar, por la singularidad que caracteriza cualquier movimiento artístico español, aunque sea importado del extranjero. Esta realidad se percibe en la historia literaria. Son muestras de este hecho, entre otros, la asimilación del endecasílabo petrarquista, la adecuación al esquema de la comedia italiana del genial Lope de Vega, la peculiaridad del neoclasicismo o del romanticismo español y, por supuesto, las manifestaciones tan individuales de los poetas surrealistas del 27<sup>2</sup>.

En 1913 finalizaban cuarenta años de paz y prosperidad en

---

<sup>1</sup> Vid I.1.2. El surrealismo como movimiento de vanguardia.

<sup>2</sup> Vid II.2.2. La dudosa filiación al surrealismo de los miembros del 27.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

Francia. En 1914, cuando estalla "la bestia negra de la guerra", horrores más creativos e imaginativos de lo que ningún hombre pudiera imaginar hacen que los jóvenes de Francia, según Breton,

*fuesen arrancados de todas sus aspiraciones para precipitarlos en una cloaca llena de sangre, de imbecilidad y lodo*<sup>3</sup>.

Sin embargo, el eco producido por este pensamiento europeo en España engendra una vanguardia en la que la teoría y la práctica estuvieron disociadas, según Paul Ilie porque:

*Los grandes poetas y novelistas no estaban interesados en escribir sobre su arte, y por aquella época apenas cultivaron la crítica literaria. Con la excepción de Benjamín Jarnés, y quizá Pérez de Ayala, España careció del genio sintético de un Valéry o un Gide, quienes podían combinar el análisis literario y la escritura creadora*<sup>4</sup>.

Y aunque esta nómina pudiera extenderse, primero, a Guillermo de Torre o Ramón Gómez de la Serna, y después, a los grandes críticos del 27, como Cernuda, Salinas o Dámaso, también es cierto que ellos carecieron de cualquier perspectiva histórica para explicar movimientos tan relevantes del pensamiento de los que fueron protagonistas, salvo alguna excepción, como Cernuda.

Con la intención de aproximarse a qué es lo que se entendía por vanguardia, con el mayor número de testimonios posible, a finales de los años veinte en España, se han escogido algunas respuestas que publicó *La Gaceta Literaria*, a partir de julio de 1930, a "Una encuesta sensacional: ¿Qué es la vanguardia?". Entre los encuestados, se ha elegido en primer lugar a Ramón Gómez de

---

<sup>3</sup> André Breton, *Entretiens*, París, Gallimard, 1952, p. 21.

<sup>4</sup> Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, op. cit., p. 25.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

la Serna. Cuando el entrevistador le dice que hasta la Dictadura le dio gloria a la vanguardia, metiéndose con ella, Gómez de la Serna contesta:

*- Pues quizá eso mismo ha influido en su contra... El sentido insultativo penetra en todos, porque aquí somos muy difusos. Influyen en la denigración los enemigos y logran, al fin, que los amigos de la cosa denigrada comiencen a desdecirse... El caso es que nunca queda nada sano y en pie<sup>5</sup>.*

Este razonamiento del autor de las greguerías sirve también para apoyar la idea de cómo el odio se extiende de forma un tanto arbitraria en España, incluso entre los que en un principio parecen defender una obra o un autor. En el caso de Hinojosa, se puede comprobar cómo personajes que en un principio le eran favorables -como Salvador Dalí, Luis Buñuel, José Moreno Villa o Emilio Prados<sup>6</sup>- acaban decididamente en su contra. Un caso muy claro es el de Moreno Villa, que le anima y elogia vivamente en el final de la "Carta al autor", que sirve de prólogo a *La Flor de California*:

*Anda y sigue, valiente y desinteresado amigo. Que tus senderos hacia las capitales de la narración sean cada vez más profundos y más superficiales, más alegres y más temerosos, más ricos en materias o calidades<sup>7</sup>.*

Sin embargo, en 1944, Moreno Villa, al publicar su libro autobiográfico *Vida en claro*, y reproducir la "Serranilla de la

---

<sup>5</sup> G. de la Serna, R., Respuesta a "¿Qué es la vanguardia?", *La Gaceta Literaria*, nº 85, Madrid, 1 de julio de 1930.

<sup>6</sup> Vid III.1. Vida de José María Hinojosa, III.2. Recepción de la poesía de Hinojosa en vida del autor, y III.3.2. El olvido del surrealista malagueño del 27.

<sup>7</sup> J. M<sup>a</sup> Hinojosa, *Poesías Completas*, t. II, op. cit., p. 13.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

Jinojepa<sup>8</sup>" de Gerardo Diego, que interpreta como una burla, ofrece una opinión muy distinta sobre el poeta de Campillos. La siguiente apreciación perjudicó bastante a Hinojosa, ya que fue muy tenida en cuenta por sus contemporáneos<sup>9</sup>:

el pobre José María Hinojosa, que en verdad era un poeta pardillo deslumbrado por una larga estancia en París<sup>10</sup>.

Luis Gómez Mesa expresó asimismo su criterio sobre esta cuestión, también en el n° 85 de *La Gaceta Literaria*:

Vanguardia, para mí, significa avanzada. Estar en primera línea. Destacarse. Y esto no se consigue porque sí. Es preciso demostrar un valor efectivo, traer al campo literario inquietudes o aportar novedades o modalidades nada sencillas, que luego, una vez aceptadas y consolidadas, son simples realidades<sup>11</sup>.

De acuerdo con esta visión de vanguardia, Hinojosa fue un vanguardista porque se adelantó a los miembros del 27 en la redacción de su bretoniano manifiesto "contra la Iglesia, la Propiedad Privada y la Familia<sup>12</sup>" (1925). El autor de *La Flor de California*, tras su estancia en París de 1925 a 1926, trajo también información nueva, desconocida hasta entonces, sobre el

---

<sup>8</sup> Reproducida en III.2.5. *La Flor de California*.

<sup>9</sup> Vid esta cita en III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa.

<sup>10</sup> José Moreno Villa, *Vida en claro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, p. 151.

<sup>11</sup> L. Gómez Mesa, Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?, *La Gaceta Literaria*, op. cit.

<sup>12</sup> Introducción de J. Neira, José María Hinojosa, op. cit., p. 16. Referencia citada también en II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa; III.1. Vida de J. M<sup>a</sup> Hinojosa; III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta FC; y Epílogo.



## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

surrealismo a la *Residencia de Estudiantes*<sup>13</sup>. Aunque es importante evocar que estos hechos no tuvieron acogida por quienes asumirían, meses después, las ideas francesas. Hinojosa también aceptó como una realidad consolidada el movimiento surrealista en España, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, por lo que es un adelantado, en este sentido, de su época.

Siguiendo con los autores que contestaron la citada encuesta de *La Gaceta Literaria*, Felipe Ximénez de Sandoval, en su respuesta a la misma pregunta, muestra unos postulados muy próximos a los de algunos miembros del 27:

...desdén por los academicismos, no obstante los futuros académicos que ya se han dibujado netamente dentro de ella; el olvido del público al hacer Arte; pensando el artista solamente en sí y en su creación; el pensamiento en el público cuando ya no puede coaccionar, o sea cuando la obra está cerrada; la aspiración de manejar ideas universales, el antinacionalismo; novedad o rebeldía en la construcción; juego conceptista; algo de pedantería<sup>14</sup>.

Hinojosa sólo se olvidó de los demás para encontrar su verdadera voz poética, porque su generosidad no fue una retórica que le beneficiase en lo más mínimo, al contrario, fue contra él.

El poeta malagueño también aspiró a la universalidad<sup>15</sup> frente a un nacionalismo ramplón. Un ejemplo lo constituye el empleo de

---

<sup>13</sup> Vid II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán.

<sup>14</sup> Felipe Ximénez de Sandoval, Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?, *La Gaceta Literaria*, op. cit.

<sup>15</sup> Vid IV.2.2.5.3. Anhelos universal hacia el infinito.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

la figura de Napoleón<sup>16</sup> en *La flor de California*. No obstante, se trata de un objeto familiar<sup>17</sup>.

Por último, Hinojosa rompió con el esquema tradicional del verso en *La Flor de California*, de acuerdo con la teoría bretoniana y apostando por un nuevo tipo de "novela" surrealista o poema en prosa<sup>18</sup> que era más idónea para la práctica de la escritura automática. El resto de sus libros, que no siguieron tan rigurosamente la escuela francesa, sí están escritos en verso.

En los resultados de la encuesta sobre la vanguardia, interesa mucho también la opinión del emblemático Moreno Villa:

*La juzgo bien (...), especialmente por lo que irrita a la mediocridad, a la beocia, a la sensatez, a la banalidad y al snobismo. En esto se ha quedado corta, no ha irritado lo bastante*<sup>19</sup>.

Hinojosa irritó bastante a sus contemporáneos, -incluido Moreno Villa- que llegaron incluso a ignorar su existencia por su adscripción al surrealismo francés. Julio Neira<sup>20</sup> piensa que la verdadera razón por la que se excluyó a Hinojosa fue que, al ser asesinado en la guerra civil el mismo mes que Lorca, pero por el

---

<sup>16</sup> "jinete en un caballito de porcelana, saltaba sobre un reloj y señalaba con su dedo índice la victoria", José María Hinojosa, op. cit., p. 51; o "Napoleón nos miró encolerizado", p. 52. Recuerdo que esta paginación en **negrita** es la del original de FC, que se reproduce entre líneas en V.1.3.

<sup>17</sup> Según le declaró a Julio Neira una sobrina carnal del poeta. Julio Neira, op. cit., 13 de junio de 1995.

<sup>18</sup> Vid III.4.2. La cuestión del género en FC.

<sup>19</sup> J. Moreno Villa, Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?, *La Gaceta Literaria*, op. cit.

<sup>20</sup> Julio Neira, op. cit., 13 de junio de 1995. Esta opinión se reproduce también en Epílogo.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

bando contrario, cabía la posibilidad de que, de algún modo, pudieran quedar equiparados. De ahí que los poetas y los críticos prefirieran relegar a Hinojosa al más absoluto olvido, no fuera a ser que alguien llegase a dudar de la marcada diferencia entre las calidades poéticas de uno y otro.

En la misma encuesta de *La Gaceta Literaria*, José Bergamín, Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre coinciden en considerar la vanguardia como un término bélico nacido de la Gran Guerra. Ernesto Giménez Caballero, por su parte, distingue dos tipos de vanguardia:

1.-la que tenía un aire subvertedor [sic], irracional, libertario -dadaísmo, futurismo, maximalismo, cubismo y otros ismos-. Lo literario de este grupo fecunda en el movimiento superrealista, que es el príncipe heredero de la vanguardia demoleadora.

2.- después un aire constructor, ordenador -tomismo, clasicismo, bolchevismo, fascismo, gongorismo... y el resto de los ismos-<sup>21</sup>.

En su respuesta al cuestionario, José Bergamín comentó la mala utilización que se hacía del término "vanguardia":

*estrategia más o menos bélica de aplicación inadecuada a todo movimiento literario o artístico*<sup>22</sup>.

Por su parte, Guillermo de Torre estableció el comienzo de la vanguardia en el momento en que se dejaron las armas en Europa porque:

*empezó a cernirse sobre el paisaje literario de Europa*

---

<sup>21</sup> E. Giménez Caballero, Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?, *La Gaceta Literaria*, op. cit.

<sup>22</sup> J. Bergamín, Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?, *La Gaceta Literaria*, nº 94, 15 de noviembre de 1930.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

cuando en aquélla se dejó de combatir -hacia 1919-<sup>23</sup>.

Antes de hacer referencia al ultraísmo y al creacionismo, como los inmediatos antecedentes del surrealismo en España, hay que dejar constancia del interés que para la cultura hispánica tiene la tradición de lo mágico y lo irracional, así como de la influencia de una figura tan emblemática y vanguardista como Ramón Gómez de la Serna. Tanto en la literatura culta como en la popular abundan los componentes mágicos, irracionales y sorprendentes. Vittorio Bodini<sup>24</sup> cita como ejemplos *El Conde Lucanor* del Infante Don Juan Manuel, *Don Quijote de la Mancha* y *El Licenciado Vidriera* de Cervantes, o *Los Sueños* de Quevedo. En la lírica popular española serían inencontrables los ejemplos porque como comenta Bousoño:

*El pueblo ama el disparate salado y chispeante, aunque carezca de sentido, y por eso las situaciones que en su lírica presenta, suelen ser imprevistas o ya imposibles y verdaderamente visionarias*<sup>25</sup>.

Esta corriente popular la utilizarán Alberti o Lorca, por ejemplo en "Vals en las ramas" o en el *Romancero gitano*. La tradición ha hecho de España un país muy favorable al surrealismo, como señaló Durán Gili:

*El surrealismo español no ha sentido la necesidad de romper lanzas contra la tradición porque ésta, en*

---

<sup>23</sup> G. de Torre, Respuesta a ¿Qué es la vanguardia?, *La Gaceta Literaria*, op. cit.

<sup>24</sup> Vittorio Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1963, p. 42.

<sup>25</sup> Carlos Bousoño, *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977<sup>3</sup> (1956), p. 222.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

*España, era de una riqueza y de una variedad tales que toda nueva escuela podía aspirar a continuarla*<sup>26</sup>.

Más próximo al Modernismo, primer transmisor de la vanguardia a la cultura española y tras la decadencia del simbolismo<sup>27</sup> como escuela, es necesario destacar la figura de Ramón Gómez de la Serna. No sólo es el escritor más adelantado en su obra de creación, a principios de siglo; sino que además es autor de un libro básico sobre las vanguardias europeas, a partir de 1914. La obra a la que se hace referencia, *Ismos*, es demasiado temprana. Lo que provoca, según Cernuda que:

*queden, sin embargo, fuera de su alcance el dadaísmo y el superrealismo; es decir, los aspectos rebelde y mágico que animan respectivamente a dichos dos movimientos, los más cercanos a nosotros en el tiempo y los más importantes*<sup>28</sup>.

A pesar de esta opinión, Cernuda sí reconoce que Gómez de la Serna es un antecedente muy próximo del surrealismo español. Se comprueba con facilidad en una definición, que el propio Gómez de la Serna da en sus greguerías y que recoge el autor de *La realidad y el deseo*:

*"Lo que gritan confusamente los seres desde su inconsciencia" (ahí pudiera hallarse, sin embargo, algún asomo de afinidad con el superrealismo), lo que gritan las cosas*<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> Manuel Durán Gili, op. cit., p. 129.

<sup>27</sup> Vid I.1.3. Simbolismo, Lautréamont y Apollinaire.

<sup>28</sup> Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1975<sup>4</sup>, p. 169.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 173.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

### *II.1.1.2. Ultraísmo y Creacionismo*

Los movimientos de vanguardia introducen un enérgico caudal de realidad y restituyen la presencia del mundo ante el artista, permitiendo además cualquier licencia innovadora al creador. Esto fue la base del ultraísmo y del creacionismo en España. Pero entre ellos hay marcadas diferencias, porque mientras el ultraísmo alentaba al poeta a destruir la tradición, el creacionismo "le procuraba la guía para adentrarse en los laberintos inexplorados de la libre imaginación<sup>30</sup>".

El Ultraísmo surgió como un espíritu rebelde, sobre 1914, como reacción al agotamiento del Modernismo, y en la misma línea ideológica que desarrolla Ortega y Gasset en su teoría sobre la "deshumanización del arte<sup>31</sup>". Ortega y Gasset analiza el nuevo estilo y lo descifra racionalmente, diciendo que:

*Tiende: 1º, a la deshumanización del arte; 2º, a evitar las formas vivas; 3º, a hacer que la obra de arte no sea sino obra de arte; 4º, a considerar el arte como juego, y nada más; 5º, a una esencial ironía; 6º, a eludir toda falsedad, y, por tanto, a una escrupulosa realización. En fin, 7º, el arte, según los artistas jóvenes, es una cosa sin trascendencia alguna<sup>32</sup>.*

Esta tendencia estética fue muy importante por las bases teóricas

---

<sup>30</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, edic. de Miguel Nieto, Madrid, Cátedra, 1989, p. 42.

<sup>31</sup> Vid III.4.4. La visión del mundo de Hinojosa en FC coincide con la de los autores surrealistas del 27.

<sup>32</sup> José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992<sup>2</sup>, p. 57.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

que sentó para el desarrollo del surrealismo en España, aunque el ultraísmo no tuvo creaciones propias, literariamente, demasiado relevantes.

Es hecho conocido que el primer manifiesto ultraísta apareció publicado en la Revista *Grecia* en 1919. En él, el movimiento se vinculaba con otros sistemas de vanguardia europea, especialmente con el *Futurismo* de Marinetti, con el *Cubismo* de Reverdy y con el *Dadaísmo* de Tzara<sup>33</sup>. Guillermo de Torre, su máximo defensor en España, opinaba que este movimiento poético pretendía unificar todas las tendencias vanguardistas extranjeras, así como rehabilitar el espacio del poema, dándole la primacía a la imagen<sup>34</sup> y a la metáfora para abolir el confesionalismo, la anécdota, el tema narrativo y el sentimentalismo, que hasta entonces habían aprisionado al poema. Sus principales representantes en España fueron Rafael Cansinos-Asséns, Guillermo de Torre, Pedro Garfías, Adriano del Valle, E. Montes, Rogelio Buendía o J. Rives, quienes publicaron sus poemas en revistas generalmente minoritarias como *Gran Guiñol*, *Parábola*, *Perseo*, *Plural*, *Prismas*, *Reflector*, *Tobogán*, *Grecia*, *Tableros*, *Cervantes*, *Ultra*, *Vértices* y *Horizonte*. La vida literaria del ultraísmo fue muy breve y se caracterizó más por su teoría que por su práctica poética. Sin embargo, no se pueden dejar de mencionar libros de creación como *Imagen* (1922) de Gerardo Diego, *La rueda de color*

---

<sup>33</sup> Vid I.1.5. Antecedente inmediato del surrealismo: el Dadaísmo.

<sup>34</sup> Vid I.2.5. Algunas características del surrealismo francés.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

(1923) de Rogelio Buendía, *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre, *Llar* (1923) de Eduardo de Ontañón, *La sombrilla japonesa* (1924) de Isaac del Vando Villar, y otros títulos de Pedro Garfias, Emilio Mosteiro, Ciria y Escalante, González-Ruano o Tomás Luque.

También es hecho sabido que el ultraísmo no superó cuatro años, (1919-1923), aunque su marco de influencia se extendió entre 1918 y 1925. En definitiva, fue un movimiento puente de vanguardia, que sentó fuertemente los cimientos ideológicos de los poetas que se desarrollaron posteriormente en España. En Hispanoamérica se desplegó especialmente al ser muy bien acogido y asimilado por Jorge Luis Borges, González Lanuza, F. Piñero o R. Ortelli<sup>35</sup>.

El Creacionismo se introdujo en España a través de las traducciones que hizo Gerardo Diego de Juan Larrea<sup>36</sup>, poeta vasco y transmisor directo de Vicente Huidobro, que a su vez se inspiró en Reverdy, a quien copiaba a veces literalmente. Por ejemplo, la imagen de "horizonte cerrado" de *Horizon carré* (1917) de Vicente Huidobro aparece en el poema "Le bleu du ciel" del libro *Le cadran quadrillé* (1915) de Pierre Reverdy. Es sólo un

---

<sup>35</sup> Consultar bibliografía específica sobre el ultraísmo: Manuel de Peña, *El ultraísmo en España*, 1925; Gloria Videla, *El ultraísmo*, Madrid, Gredos, 1965; Francisco Fuentes Florido, *Poesías y poética del ultraísmo*, Barcelona, Mitre, 1989; José Luis Bernal, *El ultraísmo, ¿historia de un fracaso?*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988; José Luis Barrera López, *El ultraísmo de Sevilla*, Sevilla, Alfar, 1987.

<sup>36</sup> Vid II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa.



## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

ejemplo en el que el francés anticipa la imagen huidobriana del horizonte:

*On ne sait si c'est une prison sans bornes ou un immense asile  
(No se sabe si es una prisión sin límites o un inmenso asilo<sup>37</sup>.)*

Pese a esta evidencia, Cernuda no tiene muy clara la procedencia del creacionismo en España. Duda entre el francés Pierre Reverdy y el chileno Vicente Huidobro, aunque este último copió, como se acaba de ver, a Reverdy. Sin embargo, Cernuda es de la opinión de que el creacionismo es un movimiento de ámbito hispánico:

*designa exclusivamente un movimiento poético hispano-  
americano y no tiene aplicación en la poesía  
francesa<sup>38</sup>.*

Si se contrastan los estudios consultados<sup>39</sup>, se concluye que el creacionismo fue un movimiento literario elaborado por Vicente Huidobro e inspirado en Reverdy. Es también evidente, como expone Cernuda, que esta estética es puramente hispano-americana, más que francesa, aunque sus antecedentes se encuentren en ciertos autores franceses. Finalmente, es interesante destacar que Cernuda no supo diferenciar con claridad el creacionismo y el

---

<sup>37</sup> Pierre Reverdy, *La libertad de los mares*. Arena movediza, Barcelona, Laertes, 1979, pp. 150-151.

<sup>38</sup> Luis Cernuda, op. cit., p. 146.

<sup>39</sup> Bibliografía seleccionada sobre Huidobro y el creacionismo: René de Costa, *Vicente Huidobro y el creacionismo*, Madrid, Taurus, 1975; René de Costa, *En pos de Huidobro, Siete ensayos de aproximación*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1980; René de Costa, *Huidobro: los oficios de un poeta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984; David Bary, *Huidobro o la vocación poética*, Granada, Universidad de Granada, 1963; Estrella Busto Ogden, *El creacionismo de Vicente Huidobro en sus relaciones con la estética cubista*, Madrid, Playor, 1983.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

ultraísmo en España<sup>40</sup>.

El creacionismo y el surrealismo se caracterizaron por lo mismo que la mayoría de los movimientos vanguardistas, a saber, por el abandono de las formas métricas tradicionales y por el uso del verso libre con ausencia de rima. Para ambas estéticas lo frecuente era el uso libre e ilógico de la metáfora. Sin embargo, algunos autores creacionistas, Gerardo Diego entre ellos, utilizaron el vehículo formal de la rima<sup>41</sup>, y construyeron poemas donde se combinaba, ejemplarmente, la tradición y la vanguardia<sup>42</sup>.

El creacionismo introdujo los elementos necesarios para que se diesen las modificaciones e innovaciones expresivas necesarias que configuraron plenamente otros movimientos de vanguardia como el surrealismo. Las limitaciones del creacionismo han sido sucintamente resumidas por Capote Benot: "*careció de la rebeldía así como del aspecto mágico del mundo*"<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Luis Cernuda, op. cit., p. 146.

<sup>41</sup> Vid, entre otros, el poema "Estribillo" de Gerardo Diego.

<sup>42</sup> Como es el caso de la última obra hinojosiana *La sangre en libertad* (1931).

<sup>43</sup> José María Capote Benot, op. cit., p. 21.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

### *II.1.1.3. Algunos ejemplos creacionistas en La Flor de California*

#### *y en Pasión de la Tierra*

El propósito de este epígrafe es ejemplificar y comparar el proceso de inserción de los elementos creacionistas en dos libros paradigmáticos del surrealismo español. En primer lugar, se ilustrará este fenómeno con ejemplos del poemario más representativo: *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre. En segundo lugar, el libro que ocupa este estudio, *La Flor de California*, aunque de menor trascendencia literaria, es un modelo perfecto para analizar la graduación de técnica poética en la evolución del creacionismo hacia el surrealismo<sup>44</sup>. La metodología que se utiliza aquí es alternante y comparativa de los dos autores<sup>45</sup>.

Vicente Huidobro concebía al poeta como un "pequeño dios". Este concepto lo tomó el poeta chileno de un viejo poeta indígena (aimará) que le dijo: "El poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover". Sin embargo, Huidobro matizó en "La creación pura" (1921) el contenido de esta bella afirmación, al no igualar al poeta con el mago. Identificación que sin embargo

---

<sup>44</sup> Evolución que también se puede valorar en *Poesía de perfil* (1926), *La Rosa de los Vientos* (1927) o en *Orillas de la luz* (1928) del poeta malagueño. Vid V.1.3. Edición intertextual de FC.

<sup>45</sup> La misma que se usa en IV.2.2. Temas elegidos para comparar PT y FC.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

sí hará André Breton<sup>46</sup>:

*A pesar de que el autor de estos versos cayó en el error de confundir al poeta con el mago y creer que el artista para aparecer como un creador debe cambiar las leyes del mundo, cuando lo que ha de hacer consiste en crear su propio mundo, paralelo e independiente de la Naturaleza<sup>47</sup>.*

En la misma coordenada, Vicente Huidobro definió en "El creacionismo" (1925) lo que entendía por un poema<sup>48</sup>, concebido como un ente totalizador frente a la Naturaleza:

*Os diré lo que entiendo por un poema creado. Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos. (...) El poema creacionista se compone de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados<sup>49</sup>.*

En "Víspera de mí" de *Pasión de la Tierra* de Aleixandre se encuentra una imagen lírica que sigue el concepto de creación huidobriano:

*Dejadme que nazca a la pura insumisa creación de mi nombre<sup>50</sup>.*

Como en este verso aleixandrino, y siguiendo con la idea anterior, la capacidad creadora del poema adquiere pleno sentido cuando el poeta crea como si realmente fuese la Naturaleza misma, como expresa Huidobro en "Non serviam" (1914):

---

<sup>46</sup> Vid *La magia cotidiana* de André Breton.

<sup>47</sup> Vicente Huidobro, edic. de René de Costa, *Poesía* n.º 30, 31 y 32, Madrid, Ministerio de Cultura, 1989, p. 235.

<sup>48</sup> Vid la definición dadá y surrealista de "poema" en I.1.5.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 226.

<sup>50</sup> V. Aleixandre, *Pasión de la tierra*, op. cit., p. 108.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

*Hemos cantado a la Naturaleza (cosa que a ella bien poco le importa). Nunca hemos creado realidades propias, como ella lo hace o lo hizo en tiempos pasados, cuando era joven y llena de impulsos creadores*<sup>51</sup>.

Vicente Huidobro no sólo se circunscribe a la Naturaleza masculina de la realidad -siguiendo una línea de generación matérica, procedente del Modernismo- porque como la Naturaleza es femenina<sup>52</sup> el papel de la mujer<sup>53</sup> cobra importancia radical en el corpus creativo creacionista. En este sentido, en "Fuga a caballo" de *Pasión de la Tierra*, Aleixandre se atemoriza ante la capacidad "creadora" de la mujer, su capacidad de "nombrar", porque quien nombra, crea:

*Tengo miedo, escucha, escucha, que una mujer, una sombra, una pala, me recoja muy negra, muy de terciopelo y de acero caído, y me diga: "Te nombro. Te nombro y te hago. Te venzo y te lanzo"*<sup>54</sup>.

En idéntica dirección, no solamente el ser humano, sea hombre o mujer, tiene el poder de la creación. La capacidad de nombrar, como acto creador, procede del poder de la palabra. El quehacer lingüístico es la característica que diferencia lo humano del resto del orden universal. Y así lo perciben estos poetas porque en el principio fue el verbo<sup>55</sup> que se tornó en carne humana. En

---

<sup>51</sup> Vicente Huidobro, op. cit., p. 229.

<sup>52</sup> La Naturaleza es femenina como la ensoñación. Sobre el género femenino de las palabras vid G. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, F. de Cultura Económica, 1982, pp. 36-37.

<sup>53</sup> Vid IV.2.2.8. La mujer y la búsqueda del placer.

<sup>54</sup> Vicente Aleixandre, op. cit., pp. 133-134.

<sup>55</sup> Huidobro vincula el principio del verbo con el pasado mágico de las palabras: "[que] tienen un genio recóndito, un pasado mágico que sólo el poeta sabe descubrir". Vicente

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

"El crimen o imposible" de *Pasión de la tierra*, Aleixandre evoca nuevamente el poder "creacionista" de la palabra:

*Echado aquí por tierra, lo mismo que ese silencio que nadie está notando, yo espío la palabra que circula, la que yo sé que un día tomará la forma de mi corazón. La que precisamente todo ignora que florecerá en mi pecho*<sup>56</sup>.

De esta manera, existe una secreta relación, por medio del acto verbal, entre todos los órdenes de la Naturaleza.

En el epígrafe anterior se ha visto la deuda que tiene el horizonte huidobriano con la poesía de Reverdy<sup>57</sup>. Para Huidobro "la poesía no es otra cosa que el último horizonte"<sup>58</sup>. Por otro lado, en *El espejo de agua* (1918) del poeta chileno, éste adquiere capacidades humanas:

*El horizonte habla.  
Detrás todo agonizaba*<sup>59</sup>.

Este mismo horizonte puede conmovirse en "La forma y no el infinito" de *Pasión de la tierra* de Vicente Aleixandre. La línea del espacio alcanza una vida propia, independiente de los límites de la materia real:

*No flojea el horizonte porque puede quedarse. Alardea la húmeda transición de sus rectas, de su constancia aplomada, de su traslación íntegra. Se besarían imposibles. "¡Conmuévete! Vacila como una columna de tela. Tiñete con un rubor de equinoccio." Pero los*

---

Huidobro, op. cit., p. 232.

<sup>56</sup> Vicente Aleixandre, op. cit., pp. 135-136.

<sup>57</sup> Vid penúltima página de II.1.1.2. Ultraísmo y Creacionismo.

<sup>58</sup> Vicente Huidobro, op. cit., p. 232.

<sup>59</sup> Vicente Huidobro, *Obras Completas*, Santiago de Chile, ZIG-ZAG, 1964, p. 512.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

*brazos no llegan y el saludo es de uno, de mí, de mí.  
No de la materia sabida, ni siquiera de su  
insobornable belleza. Que dimite<sup>60</sup>.*

Por su parte, Hinojosa también describe la fisonomía humana del horizonte, en "Los guantes del paisaje" de *La Flor de California*:

*El cielo comienza a desconcharse de nubes y vierte su  
arrecida carne azul sobre los ojos acuosos del  
horizonte<sup>61</sup>.*

En "El mar no es una hoja de papel" de *Pasión de la Tierra*, Aleixandre petrifica, corporeiza la relatividad de los sentidos, en este caso la línea del horizonte:

*El mar vertical deja ver el horizonte de piedra.  
Asómate y te convencerás de todo tu horror. Apoya en  
tus manos tus ojos y cuenta tus pensamientos con los  
dedos. Si quieres saber el destino del hombre,  
olvidate que el acero no es un elemento simple<sup>62</sup>.*

En la línea fundamental creacionista del poder de materialización de la palabra, Hinojosa otorga, como Aleixandre, cualidades imposibles al horizonte:

*Con estos cambios bruscos saltó la polea del horizonte  
y ya resuelto en gotas pequeñísimas de agua envolvió  
el automóvil que había quedado oscilando en el  
vacío<sup>63</sup>.*

En el manifiesto "Non serviam" (1914), Vicente Huidobro describe al poeta que se ha "rebelado" contra la Naturaleza y ha despertado la ira de ésta, de la que se salva el creador con su desconcertante palabra y un ademán gracioso de su sombrero:

*La madre Natura iba ya a fulminar al joven poeta*

---

<sup>60</sup> Vicente Aleixandre, op. cit., p. 115.

<sup>61</sup> José María Hinojosa, op. cit., p. 39.

<sup>62</sup> Vicente Aleixandre, op. cit., p. 139.

<sup>63</sup> José María Hinojosa, op. cit., pp. 38-39.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

*rebelde, cuando éste, quitándose el sombrero y haciendo un gracioso gesto, exclamó: "Eres una viejecita encantadora"*<sup>64</sup>.

En "Superficie del cansancio" de Aleixandre, la naturaleza anímica del ser humano entra en la misma categoría filosófica que los objetos creados por el hombre, que en este caso es el también recurrente sombrero huidobriano, aunque muy transformado por la poética aleixandrina:

*El que un hombre esté triste como yo no es razón para que me echés en cara la forma de mi sombrero*<sup>65</sup>.

En el "Texto Onírico I" de La Flor de California, Hinojosa hace una referencia al sombrero de Napoleón<sup>66</sup> seguido de una nueva evocación del horizonte:

*Habituado a ver pirámides saltaba sobre las bayonetas sin apenas mirar, ni aún para despreciarlo, el sombrero de Napoleón. Y cuando miraba los horizontes se iban alejando a medida que engrosaba mi cuerpo como una pompa de jabón...*<sup>67</sup>

Sin embargo, es pertinente recordar que Gaston Bachelard señaló la dificultad de relacionar un objeto como un sombrero con la obra poética de un autor, refiriéndose a una interpretación de Verlaine:

*¿Existe un solo poema, en toda la obra del poeta, que pueda ser explicado por esas contorsiones literarias del sombrero*<sup>68</sup>?

---

<sup>64</sup> Vicente Huidobro, op. cit., p. 229.

<sup>65</sup> Vicente Aleixandre, op. cit., p. 119.

<sup>66</sup> Vid II.1.1. Concepto de vanguardia en España...

<sup>67</sup> José María Hinojosa, op. cit., p. 74.

<sup>68</sup> Gaston Bachelard, op. cit., p. 22.



## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

Los ejemplos podrían seguir, confirmando este proceso que parte de la capacidad generativa del verbo hasta la construcción minuciosa y compleja del cosmos. Basten estos paradigmas escogidos para corroborar cómo el sistema creacionista está en la base de la formulación de las técnicas del surrealismo.

### *II.1.2. La recepción crítica del surrealismo francés*

Las circunstancias históricas que propiciaron el auge de los primeros conatos vanguardistas se desarrollaron de forma caótica y natural hasta configurar otros movimientos que desembocaron en el llamado surrealismo. En Europa, el impacto producido por la Primera Guerra Mundial sirvió de detonante en todos los órdenes humanos, incluido el artístico. España no pasó por ella, pero sí la alcanzó la terrible influencia de esta contienda y de sus problemas subsiguientes. Así lo percibió Cernuda: *"el descontento y la disconformidad de una juventud que despierta y encuentra que ha de vivir en medio de una sociedad en ruina bajo un injusto régimen político y económico"* de aquella España que desde hacía siglo y medio era

*un país en descomposición, en el que los jóvenes deben experimentar, aún más agudamente quizá que los mayores, el desagrado del ambiente y el empuje hacia la rebeldía*<sup>69</sup>.

Versión similar a la de Cernuda es la de Alberto Torés García, que interpreta las circunstancias del momento en que Hinojosa y

---

<sup>69</sup> L. Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op. cit., p. 192.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

los demás siguieron a André Breton como propicias al surrealismo:

*si muchos autores siguen a André Breton, entre ellos Hinojosa, no es por mera curiosidad en la renovación que encerraban las teorías freudianas sino pura y simplemente porque algo estaba cambiando: insatisfechos de la realidad circundante, ansiosos de encontrar en ella nuevos significados que implicarían nuevas actitudes vitales, aceptan el lenguaje de los sueños como una forma de rebelarse ante esa realidad y, como posible vía en la búsqueda de aquella otra realidad verdadera<sup>70</sup>.*

El surrealismo español no creó una generación literaria porque todos sus poetas pertenecían a la generación del 27<sup>71</sup>. Sin embargo, no hubiese sido necesario que perteneciesen a la misma porque los movimientos artísticos, para que existan, no precisan estar organizados académicamente, como interpreta Carlos Bousoño<sup>72</sup>. Sin embargo, José Luis Cano entiende que:

*a diferencia del francés, el surrealismo español como movimiento organizado e influyente no ha existido jamás y que, por esta razón, no es extraño que en las historias de la literatura española no se encuentre ni la más leve alusión a los surrealistas españoles como generación literaria<sup>73</sup>.*

Numerosos artículos, conferencias y críticas evidencian la rapidez con que cierto sector acogió el surrealismo francés casi inmediatamente en España<sup>74</sup>. Esta realidad se contradice con el

---

<sup>70</sup> A. Torés García, "El hecho perceptivo en J. M<sup>a</sup> Hinojosa: El poeta y lo surreal", *Sur*, 1-XI-86, Málaga, p. IV. Supl.

<sup>71</sup> Vid II.2.1.4. El surrealismo y la generación del 27.

<sup>72</sup> Esta idea se reproduce en Epílogo.

<sup>73</sup> José Luis Cano, "Noticia retrospectiva del surrealismo español", *Arbor*, Madrid, junio de 1950, p. 334.

<sup>74</sup> Para completar la visión de la recepción del *surréalisme* en España vid II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán y Cronología.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

recelo de la mayoría de los críticos y los poetas españoles poco tiempo después. Confirma, en cambio, esta actitud lo que recuerda José Bello<sup>75</sup> de la reacción de los residentes ante la traducción de *Le Manifeste du surréalisme* de Breton que se publicó en la *Revista de Occidente*<sup>76</sup>. Bello piensa que no tuvo especial repercusión:

*En aquel momento no nos pareció nada relevante. Ciertos hechos se han magnificado con los años. Entonces todo nos parecía normal, no nos planteábamos ser o no ser nada, sencillamente teníamos inquietudes y ansias de conocimiento*<sup>77</sup>.

Una de las primeras respuestas al surrealismo francés en España fue el artículo "El suprarrealismo" de Fernando Vela, que se publicó en *Revista de Occidente* en 1924<sup>78</sup>. En éste, el autor planteaba ciertas discrepancias y cuestionaba como verdadero problema del surrealismo francés el que tratase de aplicar al mundo del sueño el mismo examen metódico que al de la vigilia, al seguir la perceptiva psicoanalítica:

*Ahora se comprende por qué la primera tarea es calcar, copiar sin desfiguraciones ese mundo del sueño que se presenta, bien espontáneamente, en ciertos instantes, bien solicitado de intento por el sujeto*<sup>79</sup>.

Picón, en 1925, defendió el surrealismo en España y expuso cómo

---

<sup>75</sup> Entrevista mantenida con José Bello, el 14 de diciembre de 1995 en Madrid, con motivo de la elaboración de esta tesis.

<sup>76</sup> *Revista de Occidente*, n.º VII, Madrid, enero-marzo, 1925.

<sup>77</sup> José Bello, op. cit.

<sup>78</sup> En diciembre de 1924 se publica *Le Manifeste du surréalisme*. Vid Cronología.

<sup>79</sup> F. Vela, "El Suprarrealismo", op. cit., pp. 429-434.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

este provenía claramente del naufragio de dadá<sup>80</sup>:

*El fracaso del movimiento Dadá había sido una necesidad rápida y fatal. Se hubiera podido creer entonces que no quedaba nada de aquel nihilismo filosófico y estético, de aquel gran peligro corrido por la razón (...) Agrupados en torno a André Breton y de su revista Littérature, (...) varios de los antiguos dadaístas... creían todavía en los días más dolorosos y tranquilos, que el gran movimiento de liberación emprendido por Dadá no se resignaba a una muerte inútil y precoz<sup>81</sup>.*

Hubo posiciones muy originales entre los críticos, como es el caso de Guillermo de Torre, quien llegó al extremo de negarle toda vitalidad propia al surrealismo español como si fuese sólo una derivación estéril de dadá:

*este decantado superrealismo no ofrece ninguna novedad de concepto: es la consolidación y continuación de las intenciones creadoras o creacionistas comunes a todo el arte genuino de nuestro tiempo...<sup>82</sup>*

No cabe duda de que el creacionismo formó parte de los antecedentes del surrealismo español<sup>83</sup>, pero no fue el único en ningún caso. José Luis Cano, al contrario que Guillermo de Torre, dejó testimonio de la temprana distribución de las publicaciones francesas en las librerías españolas. Por ejemplo, da noticia de cómo en la librería de la Revista de Occidente, en Madrid, se promocionaban la revista francesa *Révolution Surréaliste* y las obras de Aragon, Breton y Eluard, que tuvieron eco hasta en

---

<sup>80</sup> Vid I.1.5. Antecedente inmediato del surrealismo: el Dadaísmo, y IV.1. Lectura de los (...) de Tzara y Breton en FC.

<sup>81</sup> Pierre Picón, "La Revolución Super-realista", *Alfar*, n.º 52, La Coruña, septiembre de 1925.

<sup>82</sup> Guillermo de Torre, "Neodadaísmo y superrealismo", *Plural*, n.º 1, enero de 1925, p. 4.

<sup>83</sup> Vid II.1.1.2. Ultraísmo y Creacionismo, p. 126.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

Prados y Altolaguirre, residentes por aquel entonces en Málaga<sup>84</sup>.

En el preámbulo de *Brandy, mucho brandy* (1927) de Azorín, se comprueba que ya en este año el concepto de surrealismo estaba muy extendido en España, incluso en el género dramático:

*El teatro de hoy es surrealista, desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de sueño, de irrealidad. La guerra con sus terribles dolores, con sus angustias, que se han extendido por todo el planeta; con su dolorosa meditación de la realidad, ha hecho que el espíritu, en odio a tal realidad, se separe del ambiente cotidiano en su aspecto auténtico y busca un poco de consuelo, de alegría, de comprensión, en el reflejo deformado de la vida*<sup>85</sup>.

Los poetas surrealistas españoles no sólo adoptaron temas de la Escuela bretoniana, también utilizaron en castellano técnicas del surrealismo francés. Se experimentó con *cadáveres exquisitos* o *anaglifos*<sup>86</sup>. En sus obras, se aprecian las prioridades del surrealismo francés, su visión del mundo<sup>87</sup>, la importancia otorgada al sueño, el empleo de la ironía o el uso de la imagen<sup>88</sup>. Hinojosa llegó a practicar la cuestionada "escritura

---

<sup>84</sup> Vid J. L. Cano, "Noticia retrospectiva del surrealismo español", op. cit., p. 334.

<sup>85</sup> Azorín, *Obras completas*, vol. IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1947<sup>4</sup>, pp. 923-924.

<sup>86</sup> Vid II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán.

<sup>87</sup> Vid el concepto de la visión del mundo de C. Bousoño en III.4.4. La visión del mundo de Hinojosa en FC coincide con la de los autores surrealistas del 27.

<sup>88</sup> Vid I.2.5. Algunas características del surréalisme.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

automática" en *La Flor de California*<sup>89</sup>. El surrealismo es un movimiento que estimula las manifestaciones artísticas individuales. En este sentido, en España el surrealismo tuvo una riqueza absoluta de variedades y matices<sup>90</sup>. Compartiendo la opinión de Rodríguez Alcalde, se puede considerar más coherente el surrealismo español que el francés:

*Los poemas del surrealismo español presentan, en general, mayor coherencia que los textos surrealistas franceses. En los españoles se agudiza la concepción del surrealismo como reflejo del mundo en el poeta, como versión lírica de éste que, mediante la imagen, describe su personal universo*<sup>91</sup>.

Aún hoy, hay críticos que ni siquiera entienden ni tienen una idea propia del surrealismo español. Un ejemplo de esa incomprensión es Juan Alcaide de la Vega quien, refiriéndose al surrealismo en general y a Hinojosa en particular, dice:

*todo surrealista, por la dificultad de clasificar lo auténtico y lo fingido del subconsciente es siempre un sospecho de falsario*<sup>92</sup>.

Autores y críticos españoles<sup>93</sup> han desestimado el surrealismo español por carecer de un manifiesto y por no haber practicado

---

<sup>89</sup> Vid V.1.3. Edición intertextual de *FC*.

<sup>90</sup> Vid II.2.2. La dudosa filiación al surrealismo de los miembros del 27.

<sup>91</sup> Leopoldo Rodríguez Alcalde, *Vida y sentido de la poesía actual*, Madrid, 1956, p. 203.

<sup>92</sup> Juan Alcaide de la Vega, "José María Hinojosa, poeta al descubierto", *Sur*, Málaga, 1 de septiembre de 1974, p. 38.

<sup>93</sup> Poetas como García Lorca o Vicente Aleixandre y críticos como Dámaso Alonso o Guillermo de Torre. Vid II.2.2. La dudosa filiación al surrealismo de los miembros del 27.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

la escritura automática al modo francés<sup>94</sup>. La desorientación crítica del surrealismo español, según la opinión de Carlos Marcial de Onís a la que me adhiero, proviene de que cada crítico interpreta de un modo personal el surrealismo, y al estudiar a los poetas parten de su particular análisis, sin ofrecer al lector unas líneas generales de comprensión con lo que confunden finalmente al lector<sup>95</sup>.

### *II.1.3. La falta de unanimidad para denominar el movimiento "surrealista"*

No hubo acuerdo inicial, ni lo hay hoy en día, en la denominación del movimiento "surrealista" en España. Esto ha contribuido a aumentar el rechazo y la confusión existente. A pesar de las polémicas semánticas que se verán a continuación, "surrealismo" es ahora la acepción de más uso y además la autorizada por el mismo André Breton. En la *Gaceta de Arte*, en 1935, donde se publicó el *Boletín Internacional del surrealismo* tinerfeño, se precisó que la única traducción castellana correcta de la palabra *surréalisme* es *surrealismo*<sup>96</sup>.

Antes de los años treinta, el término "surréalisme" alternaba

---

<sup>94</sup> Vid I.3.1. La escritura automática y II.1.6. La ausencia de medios de expresión exclusivamente surrealistas en España.

<sup>95</sup> Carlos Marcial d'Onís, *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*, Madrid, Porrúa, 1974, p. 13.

<sup>96</sup> Vid Ángel Sánchez Rivero, *Gaceta de Arte*, La era de *Gaceta de Arte*, Madrid, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1993.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

con el uso de dos traducciones admitidas filológicamente, "suprarrealismo" y "superrealismo". Sin embargo, como resume Ignacio Soldevila-Durante:

*From 1930 the word "surrealismo" began to be used and propagated by the media and by the public. And that is what brings us to our situation today, in which, even if all the terms are used indiscriminately in literary circles (at times within the same text or by the same author), it is the third term that seems to predominate over the others at the level of general use. As I said, it seemed to me a phenomenon of marginal significance, in spite of the fact that the transliterated version -"surrealismo"- loses the semantic value that exists in the French prefix **sur-**, a value that each of the other terms that were originally used retained in **super-** and **-supra**<sup>97</sup>.*

Por ser "super" exactamente la traducción literal del francés, como acaba de recordar Soldevila-Durante, el uso más extendido fue durante décadas el de "superrealismo", hasta que se impuso el uso de "surrealismo". Muchos autores se siguen resistiendo a este uso, utilizando "superrealismo". Guillermo de Torre dijo al respecto:

*Hace años (en una página de mi libro Guillaume Apollinaire. Su vida, las teorías del cubismo, 1946) expliqué sintéticamente las razones que me movían a romancear así la voz francesa **surréalisme**. La casi unanimidad (la insistencia, por pereza o ignorancia; inicialmente por contagio de los medios pictóricos, nada particularmente sensibles a la pureza y propiedad lingüísticas, al genio idiomático propio de cada país, ya que los artistas se expresan, cada vez más, con un vocabulario internacional) en decir y escribir **surrealismo** no es razón valedera para hacerme cambiar<sup>98</sup>.*

---

<sup>97</sup> Ignacio Soldevila-Durante, "Ramón Gómez de la Serna: Superrealismo and Surrealismo", *The surrealist adventure in Spain*, edit. by C. Brian Morris, Canadá, Ottawa Hispanic Studies 6, Dovehouse Editions Canada, 1991, p. 62.

<sup>98</sup> G. de Torre, *Hª de las Literaturas de Vanguardia*, op. cit., p. 364.



## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

Como Guillermo de Torre también Luis Cernuda<sup>99</sup>, Carlos Bousoño<sup>100</sup>, Guillermo Carnero<sup>101</sup> o Vicente Aleixandre<sup>102</sup> han utilizado o utilizan la forma "superrealismo", entre otros. Carlos Marcial d'Onis opina que el uso de "superrealismo", como ya se ha visto en el párrafo anterior, se debe a la excesiva rectitud de criterio de ciertos autores, que respetan el significado del prefijo francés "sur", "super" o "sobre" en castellano. Marcial d'Onis explica la razón por la que él utiliza "surrealismo":

*No obstante, yo, por respetar el uso, acojo "surrealismo"; teniendo en cuenta, además, que el prefijo "super" sufre actualmente de una peligrosa inflación, la lengua inglesa también acepta el neologismo o barbarismo, si se quiere, "surrealism"<sup>103</sup>.*

"Sobrerrealismo" sería un término también válido filológicamente, al igual que "superrealismo" o "suprarrealismo", por contar todos ellos con prefijos aceptados por el uso en castellano. El término de "suprarrealismo" también lo utilizó Ramón Gómez de la Serna<sup>104</sup>, así como Fernando Vela en su artículo de la *Revista de Occidente*, uso que sentó bastante cátedra ya que aparecerá en la

---

<sup>99</sup> L. Cernuda, *Crítica, Ensayos y Evocaciones*, op. cit., p. 45.

<sup>100</sup> C. Bousoño, *S. poético y Simbolización*, op. cit.

<sup>101</sup> Guillermo Carnero, op. cit., p. 119.

<sup>102</sup> V. Aleixandre, *Poesía superrealista*, Barna, Barral, 1970.

<sup>103</sup> Carlos Marcial de Onís, op. cit., p. 9.

<sup>104</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Ensayo sobre lo cursi, Suprarrealismo, Ensayo sobre las mariposas*, Madrid, Moreno-Ávila, 1988.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

decimoctava edición del *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española.

Recapitulando, la historia del desacuerdo del uso del término *surréalisme* en España empezó en diciembre de 1924, cuando Fernando Vela utilizó "suprarrealismo", en su artículo de la *Revista de Occidente*, junto con otros derivados como "suprarrealista" o "suprarrealidad"; y terminó en 1930, año en que Gómez de la Serna emplea por primera vez "surrealismo", "surrealista", y otros derivados como "surrealistamente"<sup>105</sup>.

A partir de 1931, se extiende el uso de la forma "surrealista", aunque autores como Juan Ramón Jiménez prefirieran el término de "sobrerrealismo". Pese a las discordancias, desde 1940 se ha impuesto "surrealismo"<sup>106</sup>. Un ejemplo de desacuerdo es Enrique Díez-Canedo, que en su antología *La poesía francesa moderna. Desde el romanticismo al superrealismo* (1943), consideró la denominación de "surrealismo" como una "bastarda transcripción de un nombre aceptado sin discernimiento". Por otro lado, Borges afirmaba que llamar "surrealismo" a este movimiento era tan absurdo como decir *surnatural* por *sobrenatural*, *surhombre* por *superhombre* o *survivir* por *sobrevivir*. Rafael Alberti inventó el adjetivo "surrealístico" en *La arboleda perdida*, al referirse a su libro *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*.

---

<sup>105</sup> Aunque él mismo usase también "suprarrealismo", como se ha visto.

<sup>106</sup> I. Soldevila-Durante, "Ramón Gómez de la Serna: Superrealismo and Surrealismo", op. cit., p. 63.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

Pese a tal disparidad de pareceres, lo cierto es que ha prevalecido la forma "surrealismo". José María Valverde intentó explicar las causas:

un cruce de ideas con una posible forma sub-realismo, pues lo mismo valdría considerar la zona psíquica exteriorizada por este movimiento como algo que está "por debajo" o "por encima" de la zona de la psique donde se presenta la "realidad" que nos interesa con tal nombre<sup>107</sup>.

Guillermo de Torre dijo que tal confusión no sería posible si se examinase de cerca el sentido dado por Breton en su *Manifeste du surréalisme* de "creencia en una realidad superior":

ese cruce de ideas sólo puede producirse por un torpe desliz analógico con las voces "sub-consciencia" y "sub-consciente", muy afines, por otra parte, a la raíz freudiana inspiradora del superrealismo, pero que no abarca su totalidad de intenciones<sup>108</sup>.

Por otro lado, Dámaso Alonso propuso las formas "hiperrealismo" y "superrealismo" para diferenciar las manifestaciones del *surréalisme* en España de otras manifestaciones literarias ya que:

El "surréalisme" tuvo probablemente su éxito más considerable en la elección de su nombre. Cuando se haga la historia de nuestro período creo que ha de resultar claro que la palabra "superrealismo" (*surréalisme*) conviene a muchas otras manifestaciones de la literatura actual. Para evitar la posible confusión llamo "hiperrealismo" a esta tendencia general contemporánea, dentro de la cual el "superrealismo" sería sólo un subgrupo<sup>109</sup>.

Aunque a Dámaso Alonso incluso le resultaba poco agradable el uso de esta palabra:

---

<sup>107</sup> José María Valverde, *Diccionario Literario* González Porto-Bompiani, t.I., Movimientos espirituales, 1959.

<sup>108</sup> Guillermo de Torre, *Hª de las Literaturas de Vanguardia*, op. cit., pp. 363-364.

<sup>109</sup> *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 271.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

Me fastidia tener que emplear la palabra **superrealismo**: ya no hay más remedio que hacerlo. Vamos interpretando la historia de España y de su literatura siempre a la zaga de algo que venga de fuera. Cuando lo nuestro no se conforma bien con el nombre extraño, lo metemos de un empujón en el molde que nos llega...Así se echó mano del *surréalisme* francés y se tradujo la palabra, para que fuera marbete de cosas españolas<sup>110</sup>.

Esta desconfianza hacia lo extranjero favoreció mucho el rechazo del surrealismo en España. Este fenómeno se puede calificar de poco habitual porque los mismos autores del 27 habían reconocido en poetas franceses como Valéry a sus maestros.

Tras recopilar algunas de las formas<sup>111</sup> que se han usado para referirse en castellano a la manifestación del *surréalisme*, y de haber consultado las distintas fuentes; parece lo más adecuado elegir el término "surrealismo" por ser el más aceptado por la crítica y por resultar el de más fácil pronunciación en castellano.

---

<sup>110</sup> Ibídem, p. 308.

<sup>111</sup> Superrealismo, sobrerrealismo, surrealismo, suprarrealismo o hiperrealismo.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

### *II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa*

En el estudio de la recepción del surrealismo francés en España, tras haber comprobado su recepción crítica<sup>112</sup>; y decidido la palabra más conveniente, surrealismo, para referirse a dichas manifestaciones; es conveniente ahora abordar quiénes pudieron ser los precursores de la entrada de este movimiento en España, así como la consideración que se tuvo de Hinojosa en esta cuestión y de la naturaleza de sus prácticas surrealistas.

Cernuda juzgó a Hinojosa el introductor o el primer surrealista español, aunque tal dictamen se haya quedado bastante en entredicho. Al referirse a la segunda época de la Revista malagueña *Litoral*, que codirigió Hinojosa, con Prados y Altolaquirre, recuerda Cernuda:

*José María Hinojosa, su editor entonces, fue según creo, el primer surrealista español*<sup>113</sup>.

Sin embargo, esta cita es engañosa porque no refleja la verdadera opinión de Cernuda. El poeta sevillano mantuvo la teoría de que el surrealismo se introdujo en España a través de las traducciones del creacionista Larrea que Gerardo publicaba en su

---

<sup>112</sup> Para completar la visión global de esta recepción vid II.1.2. La recepción crítica del surrealismo francés; II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán; y Cronología.

<sup>113</sup> Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op. cit., p. 184.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

Revista *Carmen*<sup>114</sup>. Sin embargo, Cernuda cuestionó la importancia que le atribuyó a Larrea:

*¿Me equivoqué al atribuirle esa importancia? Es posible que a los poetas hoy jóvenes no les interesen los poemas de Larrea; pero su relectura me confirma las dotes considerables de poeta que en él había. Al menos no creo equivocarme al pensar que a él le debieron Lorca y Alberti (y hasta Aleixandre) no sólo la noticia de una técnica literaria nueva para ellos, sino también un rumbo poético que sin la lectura de Larrea dudo que hubiesen hallado*<sup>115</sup>.

Conviene recordar que Aleixandre no creyó tener ninguna deuda con Larrea<sup>116</sup> y que la entrada de una nueva estética en España a través de los poemas del poeta bilbaíno es evidente. Lo cuestionable sería saber si en 1928 se podían discernir las fronteras entre el creacionismo y el surrealismo.

Julio Neira es una voz autorizada para hablar de la llegada del surrealismo a España y de los que fueran sus posibles protagonistas, Larrea o Hinojosa. Este crítico establece una aproximación bastante ecuaníme a la cuestión, y aclara cómo Hinojosa y la publicación de *La Flor de California* no introducen el surrealismo en España, pero sí lo anticipan:

*y, aunque en propiedad no pueda hablarse de un introductor -una suerte de apóstol surrealista tras el que los poetas conociesen el movimiento y antes del cuál el surrealismo no tuviese presencia en España-, pues la estética de Breton penetró en nuestro país por diversas vías y de forma casi simultánea, sí puede afirmarse que es Hinojosa quien antes concentra en su*

---

<sup>114</sup> Vid II.1.1.2. Ultraísmo y Creacionismo, p. 126.

<sup>115</sup> Luis Cernuda, op. cit., p. 194.

<sup>116</sup> Vid José Luis Cano, *Cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*, Barcelona, Seix Barral, 1986, y IV.2.1.4. La historia de una amistad no correspondida: Aleixandre e Hinojosa.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

persona la postura vital surrealista en España, y el que antes publica un libro plenamente identificable con los caracteres de las creaciones surrealistas: *La Flor de California*<sup>117</sup>.

Julio Neira en esta cita parece evocar a M. Durán Gili, que en 1950, en *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, concedió a Hinojosa el carácter de Colón, de "precursor del surrealismo español"<sup>118</sup>. Atribución que no admite Vittorio Bodini, quien explica cómo en realidad no se estimó a Hinojosa, en su vuelta de París con la novedad de la técnica surrealista francesa:

...andò a Parigi nel 1926 e si mise in contatto con gli ambienti surrealisti. Fece ritorno in patria con una cifra de un automatismo querulo e raggelato che non trovò estimatori. Il ruolo di Colombo del surrealismo poetico spagnolo che gli assegnò Durán Gili non gli spetta, poiché con più responsabilità e più destino lo aveva preceduto Larrea di due anni<sup>119</sup>.

Hinojosa fue a París en 1925, y no en 1926 como señala Bodini, y regresó en 1926. Sí es cierto que Larrea regresó de París antes que Hinojosa, pues había ido ya en 1923, donde acudió para visitar a su amigo Huidobro, quien le presentó a su llegada a Tristan Tzara, a César Vallejo y a Juan Gris. Larrea estuvo al tanto en París de la publicación de *Le Manifeste du surréalisme* en 1924, como el propio poeta declaró:

Conocí el surrealismo desde antes de sus comienzos, si así puede decirse, pues había estado al tanto ya del

---

<sup>117</sup> Julio Neira, "El surrealismo en José María Hinojosa (Esbozo)", Víctor García de la Concha, *El surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, p. 271.

<sup>118</sup> M. Durán Gili, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, op. cit.

<sup>119</sup> V. Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, op. cit., p. 97.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

dadaísmo. Menos a Breton, conocí personalmente a todos sus miembros destacados, a algunos muy de cerca (Eluard, Tzara, Péret, Aragon, Desnos, etc.). Aproveché del movimiento aquellas tendencias que me eran más afines, mas nunca me comprometí con él. Yo también anhelaba transferirme a otra realidad, mas en forma distinta<sup>120</sup>.

El mismo Larrea reconoció en esta carta a Vittorio Bodini que él "nunca se comprometió con el superrealismo". Hinojosa hizo todo lo contrario, aunque fuese más tarde. Así lo reconoció Romero Murube, que sí destacó el aspecto innovador de José María Hinojosa en 1927:

Porque desde luego, Hinojosa ha sido el primer marino por agua, cielo y tierra de esta gran fiesta náutica -sal y azul- de la última poesía. Su afán caminante no es producido por la delectación emotiva del medio, del paisaje: es la embriaguez de la marcha por la marcha misma, por lo que de instinto poético, de manantial lírico en el beso del aire y en la caricia insatisfecha de las lejanías...<sup>121</sup>

La "Serranilla de la jinojepa", publicada en 1928 por Gerardo en su revista *Lola*, sirve como prueba de que sus supuestos amigos del 27 ya conocían textos de *La Flor de California*, antes de publicarse y de la clara intencionalidad surrealista de Hinojosa<sup>122</sup>:

Faciendo la vía  
desde el surrealismo  
a California  
-y lo cuenta él mismo-

---

<sup>120</sup> Carta de Larrea a Bodini, 4 de octubre de 1960, reproducida en V. Bodini, *Poetas surrealistas españoles*, Barcelona, Tusquets, 1971, p. 114, Apéndice.

<sup>121</sup> J. Romero Murube, *Poesía de perfil*, Mediodía, n.º VIII, Sevilla, agosto de 1927, p. 23.

<sup>122</sup> Vid esta referencia en III.2.5. FC., III.3.1. Recepción contemporánea crítica y literaria, y III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta FC.



## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

*por tierra fangosa  
perdió la sandía  
aqueste Hinojosa  
de José María<sup>123</sup>.*

Por su parte, Melchor Fernández Almagro, en 1930, reconoció el "flirteo" de Hinojosa con el surrealismo, expresión no demasiado propia para calificar a alguien que confundió su vida y su obra con el surrealismo, al menos durante una época de la misma<sup>124</sup>:

*Poeta de la evocación y la reminiscencia, flirtea con el superrealismo en cuanto los superrealistas gustan de sondear bajos fondos del alma y del almario\*<sup>125</sup>.*

Sin pretender demostrar que Hinojosa fue el introductor del surrealismo en España, dada la difusión de los poemas creacionistas de Larrea en la revista de Gerardo, antes de que Hinojosa publicase su primer libro surrealista en España; continúo con los pocos testimonios que reconocieron la auténtica filiación surrealista de José María Hinojosa. José María Souvirón, en 1947, comentó, con un poco más de respeto, la evolución de la obra y la presencia del surrealismo en Hinojosa:

*Viajó mucho por Europa y permaneció largo tiempo en París. Esta temporada produjo un notable cambio en su obra: de ser un directo y diáfano cantor, en sencilla estrofa, del campo de su región natal, pasó a las más intrincadas selvas del superrealismo<sup>126</sup>.*

Con la misma intención, en 1960, Ángel Caffarena en su *Antología*

---

<sup>123</sup> Gerardo Diego, *Obras Completas*, vol. II., edic. de F. J. Díez de Revenga, Madrid, Aguilar, 1989, p. 1.230.

<sup>124</sup> Vid III.1. Vida de José María Hinojosa.

<sup>125</sup> Melchor Fernández Almagro, "Literatura nueva. Los poetas de Málaga", *La Gaceta Literaria*, n° 86, Madrid, 15-VII-30, p. 5.

<sup>126</sup> José María Souvirón, *Antología de poetas españoles contemporáneos*, S. de Chile, Editorial Nascimento, 1947, p. 435.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

de la poesía malagueña contemporánea también calificó a Hinojosa de surrealista, admitiendo también que la obra de Hinojosa estaba "impregnada de un alto contenido lírico<sup>127</sup>".

De una opinión muy distinta es Vittorio Bodini, que en su antología de 1963, *Poetas surrealistas españoles*, resaltó la ligera adhesión de Hinojosa que tuvo el autor malagueño al movimiento surrealista. Bodini escribió que Hinojosa ya "había dejado de ser surrealista<sup>128</sup>" cuando llegó la Guerra Civil. En realidad, una lectura de su biografía revela que no sólo había abandonado el surrealismo, sino la creación literaria desde 1931<sup>129</sup>:

*La superficialità della sua adesione al surrealismo è tragicamente dimostrata dal fatto che al approssimarsi della guerra civile, ricordandosi d'essere un ricco proprietario, aderì alla Falange. Fu ocioso dai suoi contadini<sup>130</sup>.*

Hay autores que le dan la razón a Bodini o se limitan a ignorar la realidad, con lo que perjudican a Hinojosa. Un ejemplo lo constituye Juan Alcaide de la Vega que, en 1974, con motivo de la edición de las *Obras Completas* del malagueño, demuestra muy poco interés por la cuestión de su primacía en el surrealismo español, pese a ejercer de defensor suyo:

*lo que menos me importa, pues que no ejerzo de crítico*

---

<sup>127</sup> Ángel Caffarena Such, *Antología de la poesía malagueña contemporánea*, Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria "El Guadalhorce", 1960, p. 103.

<sup>128</sup> Esta cita de Bodini se comenta en III.3.1. Recepción contemporánea crítica y literaria.

<sup>129</sup> Vid III. 1. Vida de José María Hinojosa.

<sup>130</sup> Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, op. cit., p. XCVII.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

*literario, es su mayor o menor contribución en España al surrealismo*<sup>131</sup>.

Por otra parte, Pablo Corbalán, en 1974, en su *Antología Poesía surrealista en España*, también testificó la influencia del surrealismo francés en la obra de Hinojosa:

*Gran viajero, durante su juventud, recorrió varios países europeos. En París entró en contacto con el grupo surrealista de Breton. A partir de entonces su poesía manifiesta esta influencia*<sup>132</sup>.

En 1979, Dámaso Santos definió a Hinojosa como "el más decidido surrealista español"<sup>133</sup>. Santos considera a Buñuel y García Lorca como otros surrealistas españoles, pero opina que el surrealismo francés tiene su mayor representación española en *La Flor de California*:

*Este libro (...) es enteramente surrealista, en el que su autor puso el más exquisito cuidado para que lo fuera de acuerdo con las técnicas bretonianas*<sup>134</sup>.

En 1984, Ángel Pariente reconoce en Hinojosa un "caso curioso en la historia del surrealismo español", al que atribuye con Larrea la introducción del surrealismo en España<sup>135</sup>. Dos años más tarde, en 1986, Alberto Torés García apoya la hipótesis de que la poesía de Hinojosa es de "claro corte surrealista":

---

<sup>131</sup> J. Alcaide de la Vega, "J. M<sup>a</sup> Hinojosa, poeta al descubierto", op. cit., p. 38.

<sup>132</sup> Pablo Corbalán, *Poesía surrealista en España*, Madrid, Ediciones del Centro, 1974, p. 385.

<sup>133</sup> Dámaso Santos, "José María Hinojosa, el surrealista", *Sur*, Málaga, 11 de noviembre de 1979, p. 26.

<sup>134</sup> *Ibídem*, p. 26.

<sup>135</sup> Ángel Pariente, *Antología de la poesía surrealista en lengua española*, Gijón, Júcar, 1984, p. 26.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

donde impera una percepción que no quiere ser clarificadora de lo objetivo, como es el caso del libro *La Flor de California*<sup>136</sup>.

E incluso, en 1995, Juan Manuel Bonet consideraba *La Flor de California* de Hinojosa como "uno de los primeros y mejores textos surrealistas de nuestro idioma"<sup>137</sup>.

No se puede aislar a Hinojosa de su contexto histórico ni personal para poder juzgar si fue, o no, surrealista. Ni lo fue como otros españoles ni tampoco militó como un surrealista completamente ortodoxo "a la francesa". Hinojosa supo hallar la manera de llevar el *surréalisme* al extremo individualismo, aquejado de una angustia existencial que aunque a autores como Juan García Rodríguez les pueda parecer superficial, en realidad era todo lo contrario<sup>138</sup>:

José María plantea no sólo a lo largo de su poesía surrealista, sino en su propia vida una disyuntiva: una ufana reivindicación de la diferencia o una profunda angustia existencial. La dicotomía es, sin embargo, más aparente que real. En la poesía surrealista de Hinojosa late un desdén, a veces dramáticamente irónico, y una repulsa hacia el mundo que le tocó vivir. La búsqueda de nuevas formas de expresión adecuadas a la nueva forma de sentir que predominaba en Europa, está patente en *La Flor de California* y, concretamente, sus "Textos Oníricos" están plagados de una enorme sinceridad. Esto nos hace pensar que el trasfondo de su poesía es el mismo que el de los grandes poetas surrealistas, aunque naturalmente existen distancias. (...) Hinojosa busca ansiosamente su realidad, su realidad personal; esa realidad que se resuelve en un campo estrictamente

---

<sup>136</sup> A. Torés García, "El hecho perceptivo en J. M<sup>a</sup> Hinojosa: El poeta y lo surreal", *Sur*, Málaga, 1-XI-86, p. IV.

<sup>137</sup> Juan Manuel Bonet, *Diccionario de las Vanguardias en España, 1907-1936*, Madrid, Alianza, 1995, p. 336.

<sup>138</sup> Vid, por ejemplo, IV.2.2. Temas elegidos para comparar FC y PT.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

*personal*<sup>139</sup>.

A través del creacionismo va a llegar el surrealismo a España. El encuentro de Larrea con Huidobro en París determinó el curso de la historia de la poesía española. Junto a Larrea aparecerán otros escritores de lengua castellana, como Vallejo, en la revista creada por el primero en París: "Favorables París Poema" en 1926. En cuanto a la evolución de la poesía de Larrea, Luis Felipe Vivanco dijo en 1970:

*Sin embargo, ha empezado a escribir como poeta ultraísta en castellano, sigue escribiendo en castellano como poeta creacionista, para terminar siendo poeta surrealista en francés*<sup>140</sup>.

Gerardo Diego traduce a Larrea en su revista *Carmen*, de este modo Larrea se convierte en el introductor de las últimas tendencias poéticas de París en España. Vittorio Bodini es uno de los críticos que más han defendido la recuperación de Larrea en su papel de introductor del surrealismo en España, ignorando completamente a Hinojosa. Algunos dejan a un lado la cuestión de cuál fue el primero pero sí optan por señalar cuál fue el mejor. Ángel del Río, por ejemplo, considera a Lorca el mejor surrealista español con *Poeta en Nueva York* y añade que:

*se puede decir que es la suya la primera obra*

---

<sup>139</sup> Juan García Rodríguez, "José María Hinojosa", *Jábega*, n.º 34, Málaga, segundo trimestre de 1981, p. 30.

<sup>140</sup> Juan Larrea, *Versión celeste*, edic. de L. F. Vivanco, op. cit., p. 15. La opinión de Vivanco de que Larrea "terminó siendo un poeta surrealista en francés" no la compartió Larrea, según se ha visto en este epígrafe en la carta que le dirigió el poeta vasco a Bodini fechada el 4-X-60. Vid Nota 120 de este capítulo.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

importante que produce el movimiento en España<sup>141</sup>.

Por su parte, Patricio Hernández propone como introductor del surrealismo en España a Emilio Prados, aunque reconoce que no tiene demasiada importancia cuál fue el autor o la obra primera del surrealismo español, él hace su propuesta:

*Ya en Málaga, contacta con Manuel Altolaguirre y con José María Hinojosa, a los que transmite su concepción poética (...) Allí, en Málaga, reciben a lo largo de 1925 las revistas y libros surrealistas franceses, a los que están suscritos. (...) Prados escribe ese año la que, tal vez, podría considerarse como la primera obra española de carácter surrealista. La titula 6 estampas para un rompecabezas; pero, lamentablemente, en su época pasa inadvertida, ya que su autor no la publica<sup>142</sup>.*

Por último, J. Albi y J. Fuster, en su "Antología del surrealismo español" de 1952, proponen a Alberti como primer surrealista, y reconocen la indeterminación surrealista de Larrea:

*Alberti, fue, aparte el caso indeterminado de Juan Larrea, el primer poeta español que se adhiere al surrealismo, sin que por lo demás haya sido demasiado fiel. Desde que se puso al servicio de la revolución española y del proletariado universal, su poesía se desurrealiza [sic] bastante<sup>143</sup>.*

Hinojosa confesó el origen francés de su surrealismo, del que hizo alarde en su obra poética, en su actitud vital y en su

---

<sup>141</sup> Ángel del Río, *Estudios de literatura contemporánea española*, Madrid, Gredos, 1966, p. 284.

<sup>142</sup> Patricio Hernández, "La ética surrealista de Emilio Prados", *Surrealismo. El ojo soluble*, edic. Jesús García Gallego, Málaga, Litoral, 1987, p. 121.

<sup>143</sup> Albi y J. Fuster, "Antología del surrealismo español", *Verbo*, nº XXIII, XXIV y XXV, Alicante, febrero de 1952, p. 181.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

vestimenta<sup>144</sup>, y ningún crítico pudo ni puede dudarlo. Sí se puede cuestionar su calidad como poeta. De las sesiones surrealistas a las que asistió en París<sup>145</sup> trajo, junto a Buñuel, el ejemplo a España. Luis Buñuel cuenta en *Mi último suspiro* una de esas anécdotas sucedidas en Madrid, en un homenaje a Valle-Inclán<sup>146</sup>:

Una noche, Giménez Caballero, director de "La Gaceta Literaria", ofreció un banquete a Valle-Inclán. Asistieron una treintena de personas, entre ellas, Alberti e Hinojosa. A los postres, nos pidieron que dijéramos unas palabras. Yo me levanté el primero y dije:

- La otra noche, mientras dormía, sentí unas cosquillas, encendí la luz y vi que por todo el cuerpo me corrían Valle-Inclanes pequeños. Alberti e Hinojosa dijeron cosas tan graciosas como ésta, que fueron escuchadas en silencio y sin la menor protesta por los demás comensales<sup>147</sup>.

Luis Alonso Girgado amplió la versión de los hechos de aquella velada de provocación surrealista:

En el homenaje a Valle-Inclán celebrado en la cervecería "El Oro del Rhin", en Madrid; lee Hinojosa -entre risas aprobatorias de un pequeño grupo de correlegionarios- un telegrama de adhesión al homenajeado: "Zotal, zotal, zotal lo mejor para matar valleinclanes"<sup>148</sup>.

Al día siguiente Buñuel, Alberti e Hinojosa se cruzaron en la

---

<sup>144</sup> Vid III.1. Vida de José María Hinojosa, y III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta FC.

<sup>145</sup> Juan Manuel Bonet, op. cit., p. 118.

<sup>146</sup> Vid III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta FC.

<sup>147</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1982, p. 172.

<sup>148</sup> Luis Alonso Girgado, "La generación del 27 de nuevo en Litoral: Reencuentro con José María Hinojosa", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, v. 9 (1-3), 1984, p. 133.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

calle con Valle-Inclán que, con mucho juicio, resolvió la cuestión con un saludo: "- Adiós jóvenes, buenos días".

Ángel Pariente en su ya citada *Antología de poesía surrealista* de 1984, glosó también cómo era Hinojosa a su vuelta de la capital gala y la influencia que en él tuvieron los actos que hacían los surrealistas franceses en París. Aparte del telegrama "*Zotal, zotal...*", Hinojosa leyó también otro: "*La condesa de Noailles menstruaba como una vaca*" que no despertó ninguna simpatía entre los asistentes:

[Hinojosa] fue quien protagonizó las primeras actitudes públicas acordes con el público surrealista, en un momento en que la seriedad y la pose intelectual imperaba en los círculos literarios madrileños. (...) [La lectura de los telegramas en el homenaje a Valle] son reflejo de algunas intervenciones surrealistas en París como la del banquete celebrado el 2 de julio de 1925 en la *Closerie de Lilas*, en homenaje a Saint-Pol-Roux<sup>149</sup>.

Luis Jiménez Martos trató a Hinojosa como un surrealista de "primera hora" y como ejemplo de poeta que concibe la poesía y la política por separado:

José María Hinojosa (...) es un ejemplo de distingo entre poeta revolucionario y revolucionario poeta, es decir, entre la actitud literaria y la política<sup>150</sup>.

Concluyo, con José Infante, que Hinojosa sí fue un "surrealista a la francesa", aunque por supuesto no le dejaron ser el introductor del surrealismo español ni fue el mejor de sus poetas:

José María Hinojosa fue marxista, surrealista a la

---

<sup>149</sup> Ángel Pariente, op. cit., p. 27.

<sup>150</sup> Luis Jiménez Martos, "Murió en 1936", *ABC*, Madrid, 20 de agosto de 1986, p. 14.



## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

*francesa y terminó militando en un partido político integrista, que defendía los intereses de su clase social, después de abandonar la poesía*<sup>151</sup>.

Hinojosa no fue el introductor del surrealismo español. Tampoco lo fueron García Lorca, Alberti o Emilio Prados, como Ángel del Río, Albi o Patricio Hernández han sostenido. El surrealismo francés se introdujo en España a través de las traducciones que hiciera Gerardo Diego de Juan Larrea en su revista *Carmen*, poeta que no se consideró nunca surrealista. Hinojosa lo que sí fue, y sigue siendo, es la figura española de los años veinte que hizo del surrealismo una creencia y una manera de vivir, tras su estancia en París, y que consiguió acercarse con bastante éxito a los postulados del surrealismo francés con la aplicación de la "escritura automática" en *La Flor de California*, según han reconocido autores y críticos hasta nuestros mismos días, como Durán, Cernuda, Ángel Pariente, José Infante o Julio Neira, pese a las discrepancias de otros menos avisados como Bodini.

### II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán

Abordar el entorno de la *Residencia de Estudiantes*, sus residentes en los años veinte, sus actividades surrealistas; y, en concreto, la figura de Dalí y el papel que jugó éste en el surrealismo catalán, aporta nuevos datos para comprender mejor la evolución del surrealismo de José María Hinojosa y su importancia en el panorama español.

---

<sup>151</sup> José Infante, "Al margen de la generación del 27: J. M<sup>a</sup> Hinojosa", op. cit., p. 2.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

En la segunda década del siglo, en la *Residencia* (Pinar, 17) se alojan un grupo de intelectuales: Bello, Buñuel, Dalí y Lorca. Junto a ellos estaban otros que les eran afines, residentes o no, como Moreno Villa, Alberti, Hinojosa<sup>152</sup>, Garfias, Emilio Prados, Sánchez Ventura y Vicens<sup>153</sup>. Su papel fue fundamental porque sirvió de punto de encuentro a distintos surrealistas, a los miembros del 27, y porque constituyó el primer escenario de las actividades surrealistas en España.

Debido al protagonismo que alcanzó la *Residencia* en aquellos años, el visitarla o estar alojado en ella se ha considerado como una prueba de pertenecer al primer grupo del surrealismo español. Sea o no pertinente esta cuestión, es necesario abordar la estancia de Hinojosa en ella. Se han cuestionado mucho los límites del grupo inicial de los surrealistas. Pero una de los aspectos más debatidos, relacionados directamente con el surrealismo de Hinojosa, es su presencia en la *Residencia de Estudiantes*. Hinojosa acudía allí casi a diario pero no se instaló en ella por distintas causas que ahora se van a exponer<sup>154</sup>.

José Bello, testigo de este hecho, describe las habitaciones de la *Residencia de Estudiantes* de Madrid, y cuál fue la verdadera razón de que Hinojosa, después de su llegada de París

---

<sup>152</sup> Alberti y J. M<sup>a</sup> Hinojosa eran igualmente visitantes diarios de la *Residencia de Estudiantes*. José Bello, op. cit.

<sup>153</sup> Estos son los protagonistas de la *Residencia* de los años veinte según R. Santos Torraella, *Dalí residente*, Madrid, Publicaciones de la *Residencia de Estudiantes*, 1992, p. 45.

<sup>154</sup> Vid III.1. Vida de José María Hinojosa.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

en 1926, no fuese residente:

*Tenían una o dos camas. Una cama turca, algunos cuadros y unos estantes. Prados y yo las teníamos muy arregladas, pero no Lorca o Dalí. Cuando Hinojosa intentó entrar en la Residencia y no tuvo plaza disponible se fue a vivir a un piso del barrio de Salamanca y decoró su habitación al estilo de las nuestras. Yo estuve allí y lo vi.*

*Hinojosa intentó entrar en la Residencia pero había entonces muchos problemas de admisión. De hecho, después de vivir en el barrio de Salamanca, se instaló en la Residencia del Amo, que tenía mucho que ver con la Residencia de Estudiantes<sup>155</sup>.*

Sin embargo, existen otras versiones. La tesis de que la razón estribó en la oposición familiar es la más extendida, según explica Baltasar Peña:

*En Madrid, se aloja en la Fundación del Amo y aunque le apetece, como era lógico en la juventud de aquella época, trasladarse a la Residencia de Estudiantes, no lo hizo, por las reiteradas peticiones de su madre asustada por el carácter laico de la misma<sup>156</sup>.*

A pesar de las declaraciones de Pepín Bello, Juan García Rodríguez vuelve a coincidir con la versión de Baltasar Peña:

*Asimismo intenta ingresar en la Residencia del Pinar, sede de la Asociación Libre de Estudiantes, no lográndolo por la fuerte oposición de sus padres, quienes, impregnados de un hondo sentimiento religioso, desconfían bastante de la enseñanza que se impartía en dicho centro<sup>157</sup>.*

Sin embargo, José María Hinojosa, quizá por la asiduidad con la que trataba a los residentes, se creyó uno más de ellos como ratificó Alfonso Canales:

---

<sup>155</sup> José Bello, op. cit.

<sup>156</sup> Baltasar Peña Hinojosa, "José María Hinojosa (1904-1936)", Miguel Alcobendas, Málaga, *Personajes en su historia*, Málaga, Edit. Arguval, 1985, p. 157.

<sup>157</sup> Juan García Rodríguez, "José María Hinojosa", *Jábega*, nº 34, Málaga, segundo trimestre de 1981, p. 29.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

... [Hinojosa] trabó amistad (o, al menos, eso creía él) con los poetas de la Residencia de Estudiantes, que tutelaba el también malagueño Jiménez Fraud<sup>158</sup>.

Un amigo que Hinojosa conoció en la Residencia fue Luis Buñuel, quien vivió en ésta desde 1917 hasta 1925. La íntima amistad de Buñuel con los que serían miembros de la generación del 27 -principalmente García Lorca- y con los representantes del surrealismo en España -sobre todo Dalí- fue de vital importancia para su vida personal y para el desarrollo del cine surrealista español. Buñuel define la Residencia en *Mi Último suspiro*:

*La Residencia era una especie de campus universitario a la inglesa y no costaba más que siete pesetas al día en habitación individual y cuatro pesetas en habitación doble*<sup>159</sup>.

Cuando Hinojosa regresó de París en 1926 y visitó con asiduidad la Residencia de Madrid, y dio a conocer las nuevas técnicas poéticas parisienses, los residentes no le hicieron caso<sup>160</sup>. Pero esta institución se había convertido ya en el escenario de las conferencias de los surrealistas franceses en Madrid<sup>161</sup>. Una prueba de ello es que Louis Aragon, el 10 de abril de 1925, fue invitado a dar una conferencia en la Residencia de Estudiantes, donde vivían entonces Dalí, Lorca, Bello y Buñuel entre otros. Aragon pronunció un discurso contra

---

<sup>158</sup> Alfonso Canales, "La muerte de Hinojosa", *Jábega*, nº 1, Málaga, 1974, p. 89.

<sup>159</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, op. cit., p. 66.

<sup>160</sup> Vid II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa.

<sup>161</sup> Vid Cronología.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

la civilización -que se publicó en julio de aquel año- del que se reproduce un fragmento:

*Êtes-vous jamais descendus au fond de ce puits noir? Qu'y avec-vous trouvé, quelles galeries vers le ciel? (...) Nous aurons raison de tout. Et d'abord nous ruinerons cette civilisation qui vous est chère, où vous êtes moulés comme des fossiles dans le schiste. L'ère de métamorphose est ouvert (...). Je ferai jaillir le sang blond des pavés (...). Monde occidental, tu es condamné à mort (...). Nous réveillerons partout les germes de la confusion et barricades sont bonnes, toutes les entraves à vos bonheurs maudits. Juifs, sortez des ghettos. Qu'on affame le peuple, afin qu'il connaisse enfin le goût du pain de colère (...). Et que les trafiquants de drogues se jettent sur nos pays terrifiés. Que l'Amérique au loin croule de ses buildings blancs au milieu des prohibitions absurdes. Soulève-toi, monde! Voyez comme cette terre est sèche et bonne pour tous les incendies. On dirait de la paille<sup>162</sup>.*

Aunque no se puede asegurar que Lorca oyese esta conferencia, se encuentran ecos de ella en una obra suya de 1930, según afirma Ángel del Río:

*Las similitudes no sólo son de forma o de ideas, lo son incluso de palabras: La era de la metamorfosis, la semilla de la confusión y de la angustia, los pozos negros, los traficantes de estupefacientes, el paso de la ira, el derrumbamiento de los edificios blancos, la sangre subía del empedrado<sup>163</sup>.*

Otro personaje muy próximo a Hinojosa, y uno de los primeros residentes, fue el ya mencionado José Bello quien, de manera casi inadvertida e inconsciente, otorgó al surrealismo español algunos modos del francés. Recreó *anaglifos*, *carnuzos* o *putrefactos*, en los que después destacaría Dalí. Pero no se otorga a sí mismo la

---

<sup>162</sup> Louis Aragon, "Fragments d'une conference", *Révolution surréaliste*, n° 4, París, 15 de julio de 1925.

<sup>163</sup> Ángel del Río, *Estudios sobre literatura contemporánea española*, op. cit., pp. 285-286.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

importancia que le corresponde<sup>164</sup>.

En la *Residencia* se ensayaron, pues, algunas técnicas francesas en las que Bello jugó un papel determinante. Así, por ejemplo, se realizaron anaglifos que eran unos poemas cortos

de cuatro versos compuestos de tres sustantivos; el primero de los cuales se repetía dos veces, mientras que el segundo tenía que ser siempre la gallina. Se trataba de crear una unidad que sorprendiese por lo arbitrario e irracional. Así:

El búho,  
el búho,  
la gallina  
y el Pancreator.

O también:

La cuesta,  
la cuesta,  
la gallina  
y la persona<sup>165</sup>.

Los anaglifos se creaban colectivamente en reuniones de la *Residencia*. Se conservan de Moreno Villa, de José Bello y de García Lorca. El mismo Américo Castro hizo alguno<sup>166</sup> como recordó Rafael Alberti.

La realización de putrefactos fue otra iniciativa a la francesa que se ensayó en la *Residencia*. El adjetivo "putrefacto" no aparecía en el *Diccionario de Covarrubias*<sup>167</sup>, pero sí apareció por primera vez en la revista satírica catalana *El*

---

<sup>164</sup> La etapa en la que el surrealismo estuvo vinculado con el partido comunista a Bello no le interesa lo más mínimo, del surrealismo sólo le importó y le importa el humor. José Bello, op. cit. Vid II.2.3. La realidad política de algunos surrealistas españoles.

<sup>165</sup> J. M<sup>a</sup> Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, op. cit., p. 34.

<sup>166</sup> R. Alberti, *La arboleda perdida*, op. cit., pp. 218-219.

<sup>167</sup> Covarrubias, *Tesoro de la Lengua*, 1674.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

Noucentista en el día de los inocentes de 1914<sup>168</sup>. Su inventor fue José Bello, aunque Dalí superó a su maestro dibujando a muchos putrefactos junto con *La bestia*, un perro con apariencia de estopa. Así los recordaba Rafael Alberti:

*los putrefactos de Dalí recordaban a veces la figura esquemática de Pepín Bello, aquel simpático y divertido residente que me había presentado Federico. Hasta creo que era una invención de Pepín aprovechada por Dalí con mucha gracia*<sup>169</sup>.

El putrefacto reunía la esencia de todo lo caduco, lo muerto y anacrónico que representaban seres y cosas. Rafael Santos Torroella lo define en *Los putrefactos de Dalí y Lorca - Historia y antología de un libro que no pudo ser*:

*Putrefacto equivalía, así, a grado extremo de consunción por inmovilismo, e implicaba, como vituperio, el emparejamiento con el mal olor que trasciende de todo cadáver insepulto*<sup>170</sup>.

Putrefactos famosos fueron el Rey Alfonso XIII, el Papa, Ricardo León, Emilio Carrere, e incluso, injustamente, el surrealista Azorín. Estos dibujos le hicieron concebir la iniciativa a Dalí de publicar un libro que recogiese todos los *putrefactos*, que sería prologado por un texto que Lorca nunca se dignó escribir. Esta publicación no se llevó a cabo por las supuestas diferencias sentimentales de Dalí y Lorca, en las que también intervino Buñuel como tercero en discordia. Recientemente, en 1995, la *Residencia de Estudiantes* ha hecho realidad una exposición y un

---

<sup>168</sup> Citado en Rafael Santos Torroella, *"Los putrefactos" de Dalí y Lorca - Historia y antología de un libro que no pudo ser*, Madrid, Public. de la Residencia de Estudiantes, 1995, p. 20.

<sup>169</sup> Rafael Alberti, op. cit., p. 161.

<sup>170</sup> Rafael Santos Torroella, op. cit., p. 17.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

libro de la historia de "Los putrefactos" de Dalí y Lorca, donde aparece Hinojosa con los protagonistas en una fotografía tomada en Toledo<sup>171</sup>.

Otra recreación surrealista en la Residencia es la de carnuzo - equivalente a "carroña", carne muerta pero viva-, que Rafael Santos Torroella le atribuye también a José Bello:

*que a veces se enlazaba con el putrefacto, pero de matices diferentes, vistos con mayor agudeza que nadie por el propio Pepín, siempre lleno de sal y de imaginación, derramadas a manos llenas sobre todo aquel grupo de residentes, en el que se encontraba Luis Buñuel, quien supo años más tarde aprovechar con Dalí, en *Un perro andaluz* (...), muchas de sus ocurrencias divertidas y hasta geniales*<sup>172</sup>.

La Residencia de Estudiantes va a ser el catalizador fundamental del surrealismo español por las lecturas que hicieran Buñuel o Dalí de Freud, y de cómo éstos influyeron en otros como Lorca o Hinojosa. Luis Buñuel en *Mi último suspiro* admitió que

*la lectura de Freud y el descubrimiento del inconsciente me aportaron mucho en mi juventud*<sup>173</sup>.

Por su parte, Dalí confesó que fue en la Residencia donde leyó *La interpretación de los sueños*, lectura que fue para él "uno de los descubrimientos capitales de su vida"<sup>174</sup>. Las lecturas de Dalí probablemente no se redujeron sólo a este título de Freud porque Moreno Villa en *Vida en claro* recuerda a Dalí "siempre

---

<sup>171</sup> Ibídem, p. 20.

<sup>172</sup> Ibídem, p. 23.

<sup>173</sup> Luis Buñuel, op. cit., p. 222.

<sup>174</sup> Citado en Julio Huélamo Kosma, "La influencia de Freud en el teatro de García Lorca", *Boletín Fundación F.G.L.*, nº 6, Madrid, 1989, p. 61.



## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

enfrascado en las lecturas de Freud y de los teorizantes modernos de la pintura<sup>175</sup>", por lo que parece que Dalí leyó en profundidad ésta y otras obras del vienés.

Pepe Bello asimismo recuerda otras lecturas que hacían en la Residencia:

Leíamos todo lo que pasaba por nuestras manos, principalmente literatura clásica española, Lorca, Alberti, Hinojosa, Moreno Villa, Prados, Altolaquirre... Pero sobre todo, Lorca. Él lo sabía todo de la literatura clásica española, de la francesa, de la inglesa, lo sabía todo. No he conocido a nadie como a él, ni siquiera a Dámaso Alonso que era un sabio como Menéndez Pelayo<sup>176</sup>.

Y como testigo de excepción, José Bello ha contado cómo eran algunas de las veladas nocturnas de la Residencia, en los años veinte:

Nos reuníamos todos en uno de los cuartos, generalmente en el de Lorca. Lorca leía extraordinariamente bien, todavía recuerdo el timbre de su voz. Casi todas las noches nos leía una obra de Lope de Vega que nos tenía a todos distraídos durante una hora y media. Bueno, a todos menos a Dalí que le aburría terriblemente. Lorca se tumbaba en la cama con la cabeza apoyada sobre las almohadas y con el enorme volumen de Clásicos Españoles de Rivadeneyra entre sus manos declamaba de tal modo que nos tenía hechizados. Pero donde Federico era irresistible era en el piano. Lorca era de carcajada: una fuente que no dejaba de manar nunca<sup>177</sup>.

Salvador Dalí fue un personaje muy polémico en la vida de José María Hinojosa. Desde el retrato que le hiciese a Hinojosa para *Poemas del campo* en 1925 hasta el desplante en Málaga a principios de 1930, Salvador Dalí fue para Hinojosa un amigo

---

<sup>175</sup> José Moreno Villa, *Vida en claro*, op. cit., p. 33.

<sup>176</sup> José Bello, op. cit.

<sup>177</sup> *Ibídem*.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

genial que le influyó mucho en su trayectoria surrealista. Dalí hacía alarde del genio que Hinojosa no tenía, pero Hinojosa desbordaba en una humanidad de la que Dalí carecía<sup>178</sup>. Salvador Dalí estuvo de residente entre 1922 y 1926, fecha de su segunda y definitiva expulsión de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Pero seguirá en contacto con sus principales amigos de la *Residencia* hasta 1930, particularmente con Pepín Bello, García Lorca y Luis Buñuel. También mantuvo relaciones epistolares con Hinojosa, Prados, Buendía, Moreno Villa y Ernesto Giménez Caballero<sup>179</sup>. Otro testimonio de su presencia en la *Residencia* en 1928 es el de Giménez Caballero que le situó allí a finales de ese año<sup>180</sup>.

En los acontecimientos surrealistas sucedidos en la *Residencia de Estudiantes* de Madrid<sup>181</sup> y en la importancia de Pepín Bello como único interlocutor verdadero que tuvo Dalí en su estética o teoría daliniana de la Astronomía y la Putrefacción, desarrollada en su famoso ensayo sobre San Sebastián, se encuentra el germen del surrealismo catalán. Gash y Montanyá, encabezados por el aventajado Dalí, redactaron el "Manifest groc", que, sin tener naturaleza surrealista, su contenido sí está bastante en la línea de los Manifiestos dadaístas o

---

<sup>178</sup> Vid III.1. Vida de José María Hinojosa.

<sup>179</sup> Rafael Santos Torroella, *Dalí residente*, op. cit., p. 16.

<sup>180</sup> Citado en *Ibidem*, p. 15.

<sup>181</sup> R. Santos Torroella, *"Los putrefactos"*, op. cit., p. 30.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

surrealistas franceses<sup>182</sup>. El tono inicial de su retórica no puede ser más nihilista o dadaísta, o provocativamente surrealista en 1928:

Del presente MANIFIESTO hemos eliminado toda cortesía en nuestra actitud. Inútil toda discusión con los representantes de la actual cultura catalana, artísticamente negativa, aunque eficaz en otros órdenes. La transigencia o la corrección conducen a delicuescencias [sic] y lamentables confusionismos de todos los valores, a las más irrespirables atmósferas espirituales, a las más perniciosas de las influencias. Ejemplo: "La Nova Revista". La violenta hostilidad [sic], por el contrario, sitúa netamente los valores y las posiciones y crea un estado de espíritu higiénico.

HEMOS ELIMINADO toda argumentación

HEMOS ELIMINADO toda literatura

HEMOS ELIMINADO toda lírica

HEMOS ELIMINADO toda filosofía

a favor de nuestras ideas<sup>183</sup>.

Este arte antiartístico no negaba el arte futuro sino el arte que había habido hasta el momento en que se escribió el Manifiesto. Este "Manifest antiartístic català" tiene en común con *Le Manifeste du surréalisme* de 1924 que también ostenta una nómina de artistas a los que admiran, que son curiosamente, además de pintores, poetas dadaístas y surrealistas; aunque dicen que son "grandes artistas de hoy de las más diversas tendencias y categorías":

Picasso, Gris, Ozenfant, Chirico, Joan Miró, Lipchitz, Brancusi, Arp, Le Corbusier, Reverdy, Tristan Tzara, Paul Eluard, Louis Aragon, Robert Desnos, Jean Cocteau, Strawinsky, Maritain, Raynal, Zervos, André Breton, etc, etc<sup>184</sup>.

---

<sup>182</sup> Vid IV.1. Lectura de los (...) de Tzara y Breton en FC.

<sup>183</sup> S. Dalí, S. Gash y L. Montanyá, "Manifiesto antiartístico catalán", Gallo, nº 2, Granada, abril de 1928, p. 3.

<sup>184</sup> Ibídem.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

Sin embargo, Guillermo Carnero -en "El juego lúgubre: la aportación de Salvador Dalí al pensamiento superrealista"- relaciona directamente el manifiesto catalán con la exposición en homenaje a Marinetti y las conferencias que el italiano pronunció a principios de 1928 en la Ciudad Condal<sup>185</sup>:

*Hay además indicios de un interés anterior de Salvador Dalí por el Futurismo. En La miel más dulce que la sangre, Santos Torroella publica una carta de Dalí a Sebastià Gasch, de 1926, en la que el primero declara tener en su poder manifiestos futuristas y estar interesado por ellos; y otra del mismo a Lorca, de 1927, más curiosa todavía porque la fe futurista de Dalí anticipa en ella el distanciamiento entre Salvador y Federico en la época de "Un perro andaluz"*<sup>186</sup>.

Así pues, la Residencia de Estudiantes fue el punto de encuentro de los surrealistas españoles más significativos. Las relaciones que se establecieron entre ellos, sus lecturas, sus creaciones -como los putrefactos, cadáveres exquisitos<sup>187</sup>, anaglifos o carnuzos-, y sus actividades surrealistas marcaron las pautas de lo que sería la poesía, la pintura y el cine

---

<sup>185</sup> Vid I.1.5. Antecedente inmediato del surrealismo: el Dadaísmo, p. 53.

<sup>186</sup> Guillermo Carnero, op. cit., p. 143.

<sup>187</sup> El cadáver exquisito es un "juego de papel doblado que consiste en hacer componer una frase o un dibujo a varias personas sin que ninguna de ellas pueda aprovecharse de la colaboración o de las colaboraciones precedentes". En la Fundación Thyssen-Bornesmisza de Madrid se han reunido "100 Cadáveres Exquisitos", bajo el título de Juegos surrealistas, desde el 29 de noviembre de 1996 al 23 de febrero de 1997. Esta exposición sólo tenía el precedente de la celebrada en París, medio siglo antes, que organizaron Breton y Manou Poudroux en la Galería La Dragonne. La muestra reunía ejemplares realizados por Breton, Soupault, Desnos, Éluard, Max Ernst, Tanguy, Masson y Aragon o los españoles Dalí, Miró o García Lorca, entre otros, y que fueron creados en la Residencia de Madrid, París, Cadaqués, Barcelona o Bruselas.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

surrealista español. Junto a Dalí, Buñuel, Bello y Lorca estuvieron Alberti, Moreno Villa o Hinojosa que colaboraron en los cimientos del surrealismo español.

Dalí, la figura más emblemática, llevó a Cataluña el surrealismo que había aprendido junto a Breton en París -donde volvería de nuevo en 1930<sup>188</sup>-, y que después compartiría con los residentes en Madrid. En Barcelona firmó el "Manifiesto antiartístico catalán" con Montanyá y Gasch, como se ha visto, muy similar al firmado por Breton en París o al del italiano Marinetti<sup>189</sup>. Dalí y Óscar Domínguez fueron los únicos españoles miembros del grupo surrealista de París y los representantes más genuinamente seguidores de la escuela francesa en España, como Hinojosa, Giménez Caballero o el grupo canario de Agustín Espinosa.

### *II.1.6. La ausencia de medios de expresión exclusivamente surrealistas en España. Revistas surrealistas españolas*

Aunque la existencia de un movimiento literario no necesita estar organizada académicamente para existir, según Carlos Bousoño<sup>190</sup>, ni tampoco la pone en duda el que carezca de un órgano propio de expresión o una revista; conviene ver lo que sucedió en España

---

<sup>188</sup> Vid I.4.3. Política y surrealismo francés.

<sup>189</sup> Guillermo Carnero, op. cit.

<sup>190</sup> Carlos Bousoño, op. cit., 15 de julio de 1996.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

en esta cuestión porque lo ocurrido es una prueba más del carácter individual de los surrealistas españoles, y del protagonismo que tuvo José María Hinojosa en estos hechos.

En efecto, en España no hubo manifiestos surrealistas desde que en 1926 entrase oficialmente el movimiento francés. Sin embargo, cuando Emilio Prados volvió de París aquel mismo año proyectó una declaración de principios surrealistas, así como la "Revista oficial del surrealismo Español", junto con Aleixandre y Cernuda, que nunca llegó a redactarse<sup>191</sup>. Francisco Aranda, en *El surrealismo español*, recoge una razón por la que este manifiesto no se llevó a cabo. Se reproduce esta idea porque demuestra que los españoles eran más surrealistas que los mismos franceses: Prados declaró que en realidad en Málaga los surrealistas se dedicaban a tomar el sol en la playa, "a causa del buen tiempo", por lo que no tenían espacio para escribir manifiestos<sup>192</sup>. Emilio Prados también afirmó que todos los andaluces eran surrealistas y que él estaba de acuerdo con este movimiento en teoría pero no en la práctica, como recordó James Valender<sup>193</sup>.

Posteriormente, hubo otra iniciativa de Prados, Cernuda, Dalí e Hinojosa, siendo este último el que iba a correr con los gastos

---

<sup>191</sup> Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972, p. 123.

<sup>192</sup> Francisco Aranda, *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 72.

<sup>193</sup> James Valender, "Emilio Prados: Una revisión crítica", Madrid, *Residencia de Estudiantes*, 24 de junio de 1996.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

económicos de la Revista<sup>194</sup>. José Luis Cano, testigo de los hechos, ha sido poco claro a la hora de explicar las razones por las que no se llevó a cabo este proyecto. En *Ínsula*, en 1969, Cano explicaba su versión:

*Por amistad con Prados, fui testigo de esa posición de compromiso, y recuerdo las reuniones que Prados tuvo ese año, en Málaga, con Salvador Dalí -entonces en su luna de miel con Gala<sup>195</sup>- y el poeta José María Hinojosa, con vistas a la publicación de una revista surrealista en apoyo de la revolución, proyecto que no cuajó, probablemente porque a Hinojosa, que iba a patrocinarla, le pareció la idea demasiado extremista<sup>196</sup>.*

Casi veinte años antes, en 1950, José Luis Cano había declarado que la razón por la que el proyecto de la revista surrealista no había salido adelante no tenía que ver con motivos ideológicos, como diría después, sino con la desidia de Prados y la falta de medios económicos:

*el proyecto de una nueva revista, apoyada por Dalí, y que sería el órgano del surrealismo español, no llegó a cuajar, quizá por la andaluza indolencia de Emilio Prados y la falta de una base económica<sup>197</sup>.*

Luis Cernuda, que fue uno de los pocos defensores de Hinojosa, dejó constancia de su versión sobre el proyecto de la realización de una Revista surrealista en España. En una carta del poeta

---

<sup>194</sup> Vid III.1. Vida de José María Hinojosa.

<sup>195</sup> Vid la estancia de Dalí y Gala en Málaga en III.1. Biografía de José María Hinojosa.

<sup>196</sup> José Luis Cano, "El compromiso en la poesía española del siglo XX", *Ínsula*, n.º 271, Madrid, junio 1969, p. 9.

<sup>197</sup> José Luis Cano, "Noticia retrospectiva del surrealismo español", op. cit., pp. 334-335.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

sevillano<sup>198</sup>, en 1930, a la par que reclamaba a Higinio Capote una serie de libros -entre los que se incluían *Orillas de la luz* y *La Flor de California* de Hinojosa-, le explicaba que ambos, Hinojosa y él, habían tenido la intención de formar una revista surrealista que iban a llamar "Poesía y destrucción", "El Agua en la boca" o "El libertinaje". Literalmente decía Cernuda:

*Hasta hace unos días hemos tramado una revista surrealista(...). Pero estoy aburrido por una parte del mismo artificio literario y por otra de vacas, piojos y curas o sea España [sic] y allá va todo el espléndido carajo, única realidad entre tantas sombras<sup>199</sup>.*

En esta carta, donde Cernuda considera a Hinojosa "un amigo próximo", se aprecia el cansancio que tenía Cernuda del movimiento surrealista y de los españoles. El proyecto de la revista surrealista, que se aceleró por la llegada de Dalí y Gala a Málaga, no llegó a realizarse, según Juan Manuel Bonet porque<sup>200</sup>:

*poco tiempo después se inició una crisis personal [en Hinojosa], motivada por razones amorosas, que condujo al poeta a abandonar la literatura<sup>201</sup>.*

La opinión de Bonet es discutible porque Hinojosa no abandonó la literatura sólo por una relación sentimental, ni tampoco este asunto personal fue el único que impidió la realización de la

---

<sup>198</sup> Carta de Cernuda dirigida a H. Capote fechada en Madrid, el 21 de enero de 1930.

<sup>199</sup> Carta reproducida en José M<sup>a</sup> Capote, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, op. cit., p. 275.

<sup>200</sup> Vid los distintos motivos por los que el malagueño abandonó la literatura en III.1. Vida de José María Hinojosa.

<sup>201</sup> Juan Manuel Bonet, op. cit., p. 336.



## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

Revista surrealista española. Creo que la falta de acuerdo entre los distintos surrealistas influyó más en la frustración definitiva del proyecto. En el fondo, no hubo una verdadera iniciativa porque de existir la Revista hubiese aparecido. También hubo razones económicas e ideológicas, como se ha visto, pero Hinojosa no recibió el apoyo necesario. Esta situación ya tenía precedente porque el poeta malagueño, cuando estaba en París, en 1925, había enviado a sus amigos un manifiesto "contra la Iglesia, la Propiedad Privada y la Familia"<sup>202</sup>, que no tuvo ninguna acogida. Hinojosa fue uno de los promotores -junto a Aleixandre, Cernuda, Dalí o Prados- de la creación de una Revista surrealista española, que no cuajó. Sin embargo, como se verá a continuación, Hinojosa codirigió con Prados y Altolaquirre la segunda época de *Litoral*, que sí dedicó un número, dirigido por Hinojosa, a la difusión del surrealismo español.

### Revistas de expresión de los surrealistas españoles

Como se acaba de ver, no hubo en España una Revista específica que reconociese ser la portavoz del surrealismo español. Sin embargo, se contó con la tradición editorial de Altolaquirre y Prados, primero solos al mando de *Litoral*; y después, en la segunda época, con Hinojosa en la dirección, que fue un vehículo decisivo para la publicación de textos y dibujos surrealistas de

---

<sup>202</sup> Introducción de Julio Neira, José María Hinojosa, op. cit., p. 16. Cita reproducida en II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa, y en VI.1. Epílogo.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

algunos artistas del 27. Pero hubo otras Revistas donde también publicaron los surrealistas. Es muy curiosa la actitud de Revistas como *La Gaceta Literaria* de Madrid o *La Gaceta de Arte* de Santa Cruz de Tenerife, que dejaban publicar abiertamente a personalidades surrealistas, y en cambio evitaron identificarse con el movimiento francés, quizá porque -como dice Juan Cano Ballesta- sus editoriales querían servir a

*ideales artísticos más amplios, sin querer limitarse a unos credos estéticos determinados*<sup>203</sup>.

En el mundo de las Revistas literarias del 27, la influencia de Pablo Neruda fue decisiva. En 1934, Pablo Neruda influyó mucho con la publicación de los cinco números de su Revista *El caballo verde para la poesía*, de cuya impresión se responsabilizó Manuel Altolaguirre. La guerra civil española impidió la supervivencia de esta Revista, que marcó estirpe en la tradición española porque entre otras ediciones, treinta años después, Margarita Smerdou Altolaguirre sacaría a la luz una nueva Revista, *El caballo griego para la poesía*, con un título que conmemoraba el espíritu de la primera Revista de Neruda. Esta nueva publicación, que heredó de la anterior una vida fugaz así como su exquisitez editorial, no tenía en cambio el carácter surrealista de su predecesora.

Dámaso Alonso señaló *Verso y Prosa* de Murcia, *Mediodía* de Sevilla, *Litoral* de Málaga, *Papel de Aleluyas* de Huelva y *Carmen* de Santander como las Revistas

---

<sup>203</sup> J. Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, op. cit., p. 130.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

en las que se percibe claramente la comunidad de intereses estéticos de una nueva generación<sup>204</sup>.

Pero no todas estas Revistas tuvieron los mismos objetivos; por ejemplo, en *Carmen* aparecen los primeros testimonios vanguardistas de la generación; y en cambio, *Litoral* fue el auténtico vehículo de la producción surrealista en España.

El primer número de la primera época de *Litoral* comenzó a publicarse en noviembre de 1926, en la imprenta Sur. Paul Valéry dijo que era "*la mejor revista poética europea del momento*"<sup>205</sup>. Salieron nueve números en dos épocas distintas. En la primera época, dirigida por Altolaguirre y Prados, de 1926 a octubre de 1927, salieron siete números. La segunda, que salió de mayo a junio de 1929, y estuvo dirigida por Prados, Hinojosa y Altolaguirre -que entonces vivía en Madrid-, fue financiada por Hinojosa y contó con dos números<sup>206</sup>. Hinojosa introdujo a través de esta revista las obras de los pintores neocubistas y surrealistas de la Escuela de España en París. Éstos fueron Viñes, Ángeles Ortiz, Cossío, Esplandiú, Benjamín Palencia, Bores o Peinado, con quienes Hinojosa había estado en la capital francesa. Además de haber sido los ilustradores de sus libros, se identificaba estéticamente con ellos, como reconoce Moreno

---

<sup>204</sup> Dámaso Alonso, *Estudios y Ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, p. 574.

<sup>205</sup> Citado en Introducción de M. S. Altolaguirre, Manuel Altolaguirre, *Las islas invitadas*, Madrid, Castalia, 1972, p. 12.

<sup>206</sup> Emilio Prados, edic. Patricio Hernández, Málaga, Centro Cultural del 27, *La ola gratinada* n° 5, 1989, p. 25.

## II.1. Recepción del surrealismo francés en España

Villa en su "Carta al autor", que prologa *La Flor de California*<sup>207</sup>:

*he simpatizado de golpe con esa técnica porque ya la pintura gemela me tenía preparado. Y recuerdo que comprendí mejor los cuadros de Bores o de Miró cuando leí tus narraciones y que, también éstas se me iluminaron al ver aquellos*<sup>208</sup>.

Prueba de que *Litoral* fue el vehículo de los surrealistas del 27 fue que los números V, VI y VII de la primera época de la Revista, en octubre de 1927, se hicieron en homenaje a Góngora, con motivo del Tercer Centenario de su muerte, donde colaboraron poetas y pintores surrealistas, incluido Hinojosa, así como músicos que estaban en torno a la Generación del 27.

En Santa Cruz de Tenerife se formó un grupo de surrealistas españoles que siguieron de forma ortodoxa a André Breton, y que por lo tanto el autor francés reconoció como los únicos surrealistas españoles, quizá también porque fueron a quienes Breton conoció personalmente. En 1927 se fundó en esta isla canaria una revista literaria con el título de uno de los libros de Hinojosa, *La Rosa de los vientos*. Fue fundada por Juan Manuel Trujillo y salieron cinco números. Esta revista es posterior al libro de Hinojosa que se escribió en 1926.

Otra revista canaria fue *Gaceta de Arte*, que llegó a ser la revista de expresión de los surrealistas canarios más importante, aunque no lo pretendiese su editorial. En 1935, se publicaron

---

<sup>207</sup> Vid V.1.3. Edición intertextual de FC.

<sup>208</sup> José María Hinojosa, op. cit., p. 12.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

varios números del "Boletín Internacional del Surrealismo" por el grupo surrealista de París, en edición bilingüe, donde participaron André Breton y Louis Aragon.

Otro centro neurálgico surrealista fue Cataluña que contó con un buen número de Revistas surrealistas. Las más relevantes fueron *L'Amic de les Arts* (1926-1929) -cuyos redactores fueron Foix y Josep Carbonell, que contaron con la colaboración de Sebastià Gasch y Lluís Montanyà-; *Hélix* (1929-1930) de Villafranca del Penedés -que fue dirigida por Juan Ramón Masoliver, y dispuso de textos de Buñuel o Giménez Caballero -; y *La Publicitat* (1931-1936) -que dirigió y redactó Foix<sup>209</sup>-.

Sin embargo, existieron también otras revistas vanguardistas catalanas que fueron pioneras porque abrieron sus puertas a las producciones extranjeras, dando a conocer, por ejemplo, a presurrealistas franceses. Un caso de éstas fue la revista *Terramar* (1919-1920) de Sitges, que publicó poemas de Pierre Albert Birot, Pierre Reverdy o Tzara. Otra revista catalana que reflejó el estado de la cultura de vanguardia fue *Monitor*, "Gazeta Nacional de Política, Art i Literatura" (1921-1922). Los impulsores de la misma fueron Josep Carbonell i Gener, M. Albert Cassaynes y J. V. Foix. Estas dos publicaciones, *Terramar* y *Monitor*, fueron los antecedentes directos de *L'Amic de les Arts*:

---

<sup>209</sup> Foix con Salvat-Papasseit y Joaquim Folguera fueron el trío vanguardista más considerable de Cataluña. Los contactos de Foix con el surrealismo -Éluard principalmente- fueron inmediatos y propagó la obra de Dalí, Miró y Buñuel, a través de estas revistas que redactaba. José Agustín Goytisolo, *Poetas catalanes contemporáneos*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 79.

## *II.1. Recepción del surrealismo francés en España*

Modernamente, los que tratan el surrealismo han visto el movimiento simbolista francés como uno de sus antecedentes más evidentes. Por lo tanto, si *Terramar*, en 1919, había incubado la posibilidad de dar a conocer el surrealismo, en *Monitor*, en 1922, ya se conseguía desarrollar unas ideas de plena vanguardia a favor de una nueva estética que encontraremos plenamente configurada en *L'Amic de les Arts*<sup>210</sup>.

En conclusión, en España, no hubo en efecto un manifiesto surrealista, pero sí buen número de espléndidos poetas surrealistas. Tampoco existió una Revista que fuese su único medio de expresión, pero los surrealistas españoles sí contaron con diversas Revistas donde publicar y dar a conocer el surrealismo, tales como *Litoral* de Málaga, *Gaceta de Arte* de Santa Cruz de Tenerife, *La Gaceta Literaria* de Madrid, *Gallo* de Granada, *Verso y Prosa* de Murcia, *Mediodía* de Sevilla, *Papel de Aleluyas* de Huelva, *Carmen* de Santander y las catalanas *L'Amic de les Arts* o *Hélix*, entre las más importantes.

---

<sup>210</sup> *Surrealismo en Catalunya, 1924-1936: De "L'Amic de les Arts" al Logicofobismo*, Madrid, Sala Velázquez de Caja de Barcelona, Fundación Caja de Barcelona, 1988, p. 29.

## *II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27"*

### *II.2.1. "La generación o el grupo del 27"*

#### *II.2.1.1. El concepto de "generación literaria"*

#### *II.2.1.2. La controversia en la denominación de esta "generación"*

#### *II.2.1.3. Del Centenario de Góngora al "surrealismo" en el 27*

#### *II.2.1.4. El surrealismo y la generación del 27*

### *II.2.2. La dudosa filiación al surrealismo de los miembros del 27*

### *II.2.3. La realidad política de algunos surrealistas españoles*

## *II.2.1. "La generación o el grupo del 27"*

### *II.2.1.1. El concepto de "generación literaria"*

Es necesario repasar el concepto de generación literaria, a pesar de estar en constante revisión. Viene al caso recordar, por ejemplo, que Bousoño es partidario de llamar a este grupo de amigos "grupo del 27" más que "generación del 27". Asimismo, Marías opina que -siguiendo la cronología generacional orteguiana- Salinas y Guillén se quedan fuera de la generación por el año que nacieron. En esta misma línea, Bousoño comenta que estos dos poetas no compartían la visión del mundo típica de los demás miembros del "grupo" del 27. Carlos Bousoño, pues, cree más en momentos históricos que en generaciones. *"La teoría de las generaciones es falsa aunque sea útil"* afirma el autor<sup>211</sup>.

El origen del concepto "generación literaria" es muy antiguo,

---

<sup>211</sup> Carlos Bousoño, op. cit., 15 de julio de 1996.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

según demuestra Pedro Laín Entralgo en *Las generaciones en la historia* y asimismo Julián Marías en *El método histórico de las generaciones*. Su origen es semítico y se remonta al libro del Génesis de la Biblia, que es el libro de las generaciones. En Grecia, después de Homero y Heríodo, es Herodoto el primero que las menciona.

El concepto de "generación literaria" no se opone, pero sí matiza, el anterior concepto de "período literario" que René Wellek definió como "*un sistema de normas, pautas y convenciones literarias*"<sup>212</sup>. Por su parte, Claudio Guillén opina que al no haberles interesado mucho a los especialistas la teoría de la historia de la literatura la consecuencia ha sido que:

*En la definición del período literario, por ejemplo, el plagio era la norma. Cuando Hans Robert Jauss levantó su admirable edificio, el más considerable y hermoso de nuestros días en este campo, un grupo valioso de adictos le siguieron; mas no sin dejar indiferentes a quienes sentían otras inquietudes y se dirigían hacia otras zonas del vasto mundo de la teoría literaria, cuyos orígenes son la Poética y la Retórica clásicas*<sup>213</sup>.

Los estudiosos no han acordado unos criterios unánimes para definir con precisión el concepto de "generación literaria". José Ortega y Gasset<sup>214</sup>, Julián Marías<sup>215</sup>, Pedro Laín Entralgo<sup>216</sup>,

---

<sup>212</sup> René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974<sup>4</sup> p. 318.

<sup>213</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 20.

<sup>214</sup> José Ortega y Gasset, *Obras Completas*, t. III, Madrid, Revista de Occidente, 1950, pp. 145-152 y 163.

<sup>215</sup> Julián Marías, *El método histórico de las generaciones*, Madrid, Selecta de Revista de Occidente, 1967.



## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

Wilhelm Pinder<sup>217</sup> o Carlos Bousoño han abordado la cuestión. Este último, por ejemplo, ha establecido una "nueva teoría de las generaciones", coincidiendo parcialmente con Menéndez Pidal; a saber, en el hecho de que " 'viejos y jóvenes' hacen estéticamente lo mismo en la misma época<sup>218</sup>". Bousoño define las 'generaciones' como:

periodos cronológicos, más o menos amplios, caracterizados por un cambio esencial en la graduación de la racionalidad (grado de interés en lo individual y grado de interiorización de la visión)<sup>219</sup>. Y ello ha de ser así, si, en efecto, el cambio resulta, como sugerí, de hechos sociales 'objetivos', que, (...) 'deberían ser percibidos por todos los hombres, jóvenes o viejos, que vivan en ese preciso instante', siempre que realmente 'vivan'... Ahora bien: aunque todos los hombres verdaderamente vivos en un determinado lapso de tiempo histórico deben percibir el mismo grado de racionalidad y sus consecuencias, claro está que no deducirán, en principio, de él los mismos efectos cosmovisionarios<sup>220</sup>.

Sobre esta cuestión, Aguilar e Silva ha establecido los límites de la generación, al definirla como:

un grupo de escritores de edades aproximadas que, participando de las mismas condiciones históricas, enfrentándose con los mismos problemas colectivos, compartiendo una misma concepción del hombre, de la vida y del universo y defendiendo valores estéticos afines, asumen lugar relevante en la vida literaria de

---

<sup>216</sup> Pedro Laín Entralgo, *Las generaciones en la historia*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1945.

<sup>217</sup> Wilhelm Pinder, *"Kunstgeschichte nach Generationen"*, *Zwischen Philosophie und Kunst*, Leipzig, 1926.

<sup>218</sup> Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución*, t. I, Madrid, Gredos, 1981, n.p.p 1, pp. 195-196.

<sup>219</sup> Carlos Bousoño, op. cit., 15 de julio de 1996.

<sup>220</sup> Carlos Bousoño, *Épocas literarias y evolución*, op. cit., pp. 195-196.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

un país, más o menos por las mismas fechas<sup>221</sup>.

En la década de los años veinte, España volvió a vivir un esplendor poético similar al del siglo de oro español. Sin embargo, no hubo unanimidad a la hora de delimitar los miembros de esta generación. Con presupuestos comunes a otros críticos españoles, Pedro Salinas recoge<sup>222</sup> los elementos constitutivos o formativos de una generación literaria en *Las generaciones literarias* del alemán Petersen y los aplica en la generación del 98<sup>223</sup>. En primer lugar, debe haber cierta coincidencia en los años de nacimiento de los autores porque Petersen considera que esta proximidad hará que los distintos autores estarán

*a la misma distancia y en el mismo grado, poco más o menos, de receptividad de los acontecimientos vitales*<sup>224</sup>.

Jorge Guillén establece los límites de la generación del 27 por los mencionados criterios cronológicos de Petersen:

*Hacia 1925 se hallaban más o menos relacionados ciertos poetas españoles. Si una generación agrupa a hombres nacidos durante un período de quince años, esta generación tendría su fecha capital en 1898: entonces nacen Federico García Lorca, Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre. Mayores eran Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego<sup>225</sup>: del 91, del 93, del 96. A este siglo pertenecen Luis Cernuda, de 1902; Rafael*

---

<sup>221</sup> Víctor Aguilar e Silva, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1981, p. 252.

<sup>222</sup> Pedro Salinas, "El concepto de la generación literaria aplicado a la del 98", *Ensayos Completos*, 1, Madrid, Taurus, 1983, pp. 94-98.

<sup>223</sup> *Ibídem*.

<sup>224</sup> Citado en *Ibídem*, p. 95.

<sup>225</sup> Gerardo Diego sí perteneció plenamente a la generación del 27. Carlos Bousoño, op. cit., 15 de julio de 1996.

## *II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".*

Alberti, del año 3, y el benjamín, Manuel Altolaguirre, del año 5. De Salinas a Altolaguirre se extienden los tres lustros de rigor, de rigor teórico. Sería superfluo añadir más fechas. También cumplen con su deber cronológico Antonio Espina, Pedro Garfias, Adriano del Valle, Juan Larrea, Juan Chabás, Juan José Domenchina, José María Hinojosa, José María Quiroga, los de la revista "Meseta" de Valladolid, los de "Mediodía" de Sevilla, Miguel Pizarro, Miguel Valdivieso, Antonio Oliver... Esta enumeración es injustamente incompleta y sólo se citan ahora a los líricos en verso y no a quienes lo son en narraciones y ensayos. "Literatura" viene a significar entonces "lirismo". La mayoría de estos poetas es andaluza. Castilla y Andalucía han sido las principales fuentes de la poesía española<sup>226</sup>.

En definitiva, Jorge Guillén establece un amplio criterio que incluye a los poetas nacidos en los años próximos a 1898. Sin embargo, ni da cabida a los ensayistas y a los prosistas de la generación ni considera que la nómina sea completa. El poeta vallisoletano reconoce, por lo tanto, a todos los poetas importantes del 27 y también a los autores que han sido y son excluidos por la mayoría de los antólogos -como son José María Hinojosa y el resto de los poetas menores- o que tuvieron una relación tangencial con el 27, a los que se refiere Guillén.

### *II.2.1.2. La controversia en la denominación de esta "generación"*

El término de "generación del 27" fue acuñado por Dámaso Alonso, quien también propuso la designación de la "generación entre 1920

---

<sup>226</sup> Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, Madrid, Alianza, 1969, pp. 184-185.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

y 1936<sup>227</sup>" para referirse a los poetas que habían seguido los pasos de Góngora "en la plasmación de poderosas o ágiles imágenes poéticas<sup>228</sup>", en 1927. De acuerdo con Dámaso Alonso, el hispanista Cyril Brian Morris ha utilizado este mismo término de "generación de 1920 a 1936<sup>229</sup>", con el que titula un libro en el que, entre otras cuestiones, se plantea un nombre apropiado para esta "generación". En este sentido, Morris concluye en que lo más importante no consiste en tener, o no, un nombre aceptado o apropiado para denominar al grupo, sino <sup>su</sup> la existencia y la obra de los poetas. A pesar de eso, y para demostrar la relatividad de cualquier decisión, Morris trae a colación otro de los bonitos nombres con los que se autodenominaron en sus inicios "los del 27":

los colaboradores de la alegre revista *Lola*, que apareció en España durante 1928-1929, firmaban sus trabajos de un modo tan jovial como apropiado: "La Pléyade Brillante<sup>230</sup>"

Margarita Smerdou Altolaquirre defiende también la iniciativa de Dámaso Alonso y opta por llamar al grupo "generación del 27<sup>231</sup>". Gerardo Diego, en 1932, en su famosa *Antología* intuyó

---

<sup>227</sup> Dentro de "Una generación poética (1920-1936)", D. Alonso distingue dos épocas: desde 1920 a 1927, y desde 1927 a 1936. D. Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., pp. 155 y 171.

<sup>228</sup> D. Alonso, *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1971, p. 566.

<sup>229</sup> C. Brian Morris, *Una generación de poetas españoles (1920-1936)*, Madrid, Gredos, 1988.

<sup>230</sup> *Ibídem*, p. 9.

<sup>231</sup> Margarita Smerdou Altolaquirre constituyó una "Fundación de la Generación del 27", en enero de 1996, compuesta, entre otros como Carlos Bousoño, por algunos descendientes directos de miembros de la "generación".

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

con bastante criterio los principales nombres que después formarían parte de este "grupo". Aunque hay algunas ausencias como la de José María Hinojosa, quizá porque entonces el poeta malagueño ya había abandonado la práctica de la creación. Gerardo Diego contribuyó a que su poesía se quedara en el silencio. Las razones de esta exclusión las desconozco. En este sentido, es significativo que en una carta de Pedro Salinas a Jorge Guillén, el primero citase a Hinojosa en el mismo "grupo" de Cernuda, Aleixandre y Moreno Villa, el 21 de febrero de 1931, al referirse Salinas a las "antologías" que entonces estaban en preparación:

*Las antologías siguen su camino. La de Santander más despacio que la de Madrid. Ésta será más amplia: 44 poetas. La de Gerardo unos 20 ó 25. ¿Y qué es de la de Oxford? Nada me dices. La joven poesía sigue distante. A un lado el grupo Cernuda, Aleixandre, Hinojosa, muy amigos de Pepe Moreno. Por otro Alfaro y Herrera que van a publicar muy pronto sus *Extremos*, y en un tercer grupo Santeiro, Maravall, Panero, etc. Yo veo algo a los de los dos segundos grupos. Porque Cernuda está más acernudado [sic] que nunca<sup>232</sup>.*

Gerardo Diego utilizó "Grupo del 27", ya que nunca entendió el 27 como una generación, al igual que Carlos Bousoño, para el cual la generación del 27 serían los poetas del grupo nacidos entre 1894 y 1908, que rechazaban la sociedad represiva y la razón físico-matemática<sup>233</sup>.

El nombre "la joven literatura" con el que según Gerardo Diego

---

<sup>232</sup> Pedro Salinas y Jorge Guillén, *Correspondencia (1923-1951)*, edic. de Andrés Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, pp. 132-133. [Carta 41 de P.S. a J.G., Madrid, 21 de febrero de 1931.]

<sup>233</sup> Carlos Bousoño, op. cit., 15 de julio de 1996.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

se autodenominaban los miembros del grupo en su antología de 1932<sup>234</sup> trae a colación la revista francesa *Intentions*<sup>235</sup>. Ésta fue la primera que se refirió al grupo de escritores reunidos bajo el nombre "La jeune littérature espagnole" en la primavera de 1924, a la cual dedica un número extraordinario, según actualizó Anthony Leo Geist<sup>236</sup>.

Jorge Guillén o Luis Cernuda la llamaron también "generación del 25". Luis Cernuda en "Sus comienzos" comenta que "entre 1920 y 1930 aparecen los primeros libros de una generación poética," pero que:

a falta de denominación aceptada, la necesidad me lleva a usar la de generación de 1925, fecha que, aun cuando nada signifique históricamente, representa al menos un término medio en la aparición de sus primeros libros<sup>237</sup>.

La "generación de la amistad"<sup>238</sup> es otro de los nombres que se ha utilizado para referirse a estos autores, que fueron sobre todo un grupo de amigos, como reconocieron Jorge Guillén y Dámaso Alonso. José Bergamín hubiese preferido llamarla la "generación de 1931" por sus vinculaciones con la República<sup>239</sup>. De la

---

<sup>234</sup> Gerardo Diego, *Antología - Poesía Española Contemporánea*, Madrid, Taurus, 1991, p. 32.

<sup>235</sup> *Intentions*, nº 23-24, París, abril-mayo de 1924.

<sup>236</sup> Anthony Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias...*, op. cit., p. 76.

<sup>237</sup> Luis Cernuda, *Prosa I*, vol. II, edic. de Derek Harris y de Luis Maristany, Madrid, Editorial Siruela, 1994, pp. 183-184.

<sup>238</sup> Vid *Ibídem*.

<sup>239</sup> Según declaró José Bergamín a Margarita Smerdou Altolaquirre, unos meses antes de su fallecimiento, en una entrevista personal con el polémico poeta en su casa de Madrid.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

denominación "generación de la dictadura" dijo Luis Cernuda:

No se ha aceptado una denominación común para este grupo de poetas; unos proponen que se le llame generación de la Dictadura, por la del general Primo de Rivera, que va de 1923 a 1929; pero, exceptuando la coincidencia cronológica, nada hay de común entre dicha generación y el golpe de Estado que instaura el Directorio y hasta se diría ofensivo para ella establecer tal conexión<sup>240</sup>.

Jorge Guillén llama "torpes" a los que usan esta denominación para referirse a los miembros del 27 porque

ninguno de ellos participó de ningún modo en el régimen de Primo de Rivera, tan anticuadamente dictatorial que no obligó a concesiones en el comportamiento ni en los escritos de esa generación<sup>241</sup>.

Y también porque, como Jorge Guillén señala con acierto:

Cualquier nombre que trate de dar unidad a un periodo histórico puede ser erróneo ya que el problema es de la posteridad... Ninguna etiqueta es convincente<sup>242</sup>.

Sin embargo, este grupo de artistas -que estaba rodeado de pintores como Dalí, Bores, Ferrant, Palencia, M. A. Ortiz, Maruja Mallo o Peinado<sup>243</sup>, músicos como Falla, escritoras como Rosa Chacel, Concha Méndez o Ernestina de Champourcin, o médicos como

---

<sup>240</sup> Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op. cit., pp. 181-182.

<sup>241</sup> Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, op. cit., p. 192.

<sup>242</sup> Jorge Guillén, *Language and Poetry. Some Poets of Spain*, Cambridge, Mass., 1961, p. 214. La traducción es mía.

<sup>243</sup> "cada vez resulta más evidente lo absurdo de seguir manteniendo entre [los poetas y artistas del 27] unas líneas separatorias, hijas de esa sordera reciproca entre las letras y las artes que fueron ellos, precisamente, quienes más se esforzaron en que desaparecieran. Además [estos pintores] muy bien pueden figurar entre los más convincentes de la existencia del apuntado estilo generacional también en las artes plásticas". Rafael Santos Torroella, *Dalí residente*, op. cit., p. 16.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

Miguel Prados- estuvo marcado por el descontento que les produjo la Dictadura de Primo de Rivera. Este régimen estableció un ambiente hostil necesario para que se diese un auténtico surrealismo. Bodini le concedió, quizá, excesiva importancia a la situación política española:

*Questa mancanza d'ogni altra preoccupazione, lascerà la loro poesia intenta al puro ascolto della voce interiore: sarà meno giocata, meno cerebrale, più prossima alle sorgenti dell'essere<sup>244</sup>.*

Por otro lado, Julio Neira considera "en sentido lato -y no poco inexacto en verdad-" el nombre de "generación del 27", y prefiere referirse al grupo como a:

*aquel grupo de escritores jóvenes que alcanzaron una primera madurez literaria en la tercera década de nuestro siglo<sup>245</sup>.*

Finalmente, Claudio Guillén opta por referirse a este grupo de amigos como "los escritores de los años veinte", como Domingo Ynduráin<sup>246</sup>.

En definitiva, cualquier decisión que se tomase para referirse a este grupo de escritores sería siempre inexacta. Ninguna sería válida totalmente ni sería capaz de contener todos los matices de la verdad. Ni siquiera hay acuerdo en si son, o no, una generación; y, en el caso de serlo, haría falta determinar

---

<sup>244</sup> V. Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, op. cit., p. 28.

<sup>245</sup> Introducción de Julio Neira, J. M<sup>a</sup> Hinojosa, op. cit., t. I, p. 11.

<sup>246</sup> Según manifestaron ambos críticos en una reunión mantenida con Margarita Smerdou Altolaquirre, en la cafetería Ghirardelli de Madrid, el 16 de junio de 1996.



## *II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".*

quiénes forman parte de la supuesta "generación", y quiénes no<sup>247</sup>. Generación del 27, grupo del 27, generación de la amistad, generación de la dictadura, grupo de amigos, escritores de los años veinte, la joven literatura o "la jeune littérature espagnole", escritores jóvenes que alcanzaron una primera madurez literaria en la tercera década del siglo, generación de 1931, generación entre 1920 y 1936, los del 27, o el jovial nombre de *La Pléyade Brillante*, son todos nombres más o menos acertados. Sin embargo, como el más usado es el de la "generación del 27", es éste el que utilizan los críticos para intentar entenderse cuando se refieren a este grupo de escritores.

### *II.2.1.3. Del Centenario de Góngora al "surrealismo" en el 27*

Aunque hubo una relación entre los poetas que recuperaron la figura de Góngora y los que posteriormente llevaron a cabo las técnicas del surrealismo en España, tal y como subrayó Dámaso Alonso, Carlos Bousoño piensa que la recuperación de Góngora tuvo que ver con la etapa de poesía pura de los poetas del 27 mucho más que con el uso surrealista posterior de estos poetas<sup>248</sup>.

Sin embargo, 1927 es la fecha del tercer Centenario de la muerte de Góngora. Pese a las discrepancias indicadas, la mayoría

---

<sup>247</sup> Tampoco se puede tomar la nómina de los miembros que aparecen en la *Antología* de Gerardo Diego como infalible.

<sup>248</sup> Declaraciones de Carlos Bousoño el 5 de febrero de 1997, en el seminario "Un nuevo modo de enfrentar el estudio de la literatura", que dicta el poeta en la RAE de Madrid.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

de la crítica, desde la iniciativa de Dámaso Alonso, ha coincidido en que este acontecimiento aglutinó a los que luego formarían parte de esta generación, dándole su nombre y marcando la primera de sus etapas. En el Centenario de Góngora viajaron al Ateneo de Sevilla un grupo de poetas, que solían reunirse en Madrid, para su celebración. Entre ellos estaba José María Hinojosa<sup>249</sup>, que participó en los actos gongorinos. La Revista *Carmen* y su suplemento *Lola* dejaron testimonio de los actos que se celebraron en Sevilla<sup>250</sup>.

También Dámaso Alonso reconoció que los miembros del 27 no fueron los primeros en recuperar la figura de Góngora porque antes lo hicieron los ultraístas, y pensó que los ultraístas sólo habían visto su modernidad y no su indudable vejez. Góngora era el producto de la síntesis tradicional y de la maestría técnica personal. Sin embargo, tampoco fueron los ultraístas los primeros en considerar a Góngora como un predecesor, en 1919, ya que los modernistas lo habían hecho antes, a principios de siglo<sup>251</sup>.

Todos los miembros del 27 coincidieron en su entusiasmo gongorino, que Dámaso Alonso definió como: "el concepto antirrealista de lo poético"<sup>252</sup>. Este antirrealismo será un

---

<sup>249</sup> Juan Manuel Bonet, op. cit., p. 336.

<sup>250</sup> "Crónica del Centenario de Góngora", *Lola*, nº 1 y 2, Santander, s.f. [pero 1928], s.p. La "Serranilla de la Jinojopa" dedicada a Hinojosa se incluye en el nº 2 de la revista, y se reproduce en esta tesis en III.2.5. FC.

<sup>251</sup> Dámaso Alonso, *Estudios y Ensayos gongorinos*, op. cit., p. 568.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 574.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

elemento más que favorecerá, en algunos de ellos, las prácticas surrealistas. Así sucedió en poetas como Alberti, Gerardo Diego, Moreno Villa y:

otros que empezaron a escribir más tarde, como Vicente Aleixandre, de apasionada elegancia; Manuel Altolaguirre, hondamente espiritual; Emilio Prados, José María Quiroga, José María Hinojosa, etc., coinciden todos en su entusiasmo gongorino en 1927 (fecha del centenario), en el concepto antirrealista de lo poético, y aunque desde un principio tienen notables caracteres diferenciales, forman una especie de grupo que siente los nexos de contemporaneidad y semejanza de intención<sup>253</sup>.

Posteriormente, algunos de los poetas más gongorinos se encaminarán hacia el surrealismo, tal y como Dámaso Alonso confirmó:

Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Hinojosa... han derivado hacia un superrealismo ("surréalisme"), o cuasi superrealismo, mejor o peor entendido, poco amigo de perfecciones o primores de forma. Es una vuelta -que era ya necesaria (prescindimos de las estridencias de escuela y del calco del francés)- hacia la raíz subterránea de la inspiración poética. Hasta alguno de los más fervorosos gongorinos - Alberti- ha renegado, dicen, de sus antiguas aficiones<sup>254</sup>.

Este texto de Dámaso Alonso<sup>255</sup> publicado por primera vez en 1932 es interesante por dos cuestiones, en esta investigación. En primer lugar porque menciona a Hinojosa, a quien silenciará Dámaso Alonso en todas las publicaciones posteriores a las que se han tenido acceso en esta investigación. Además, en este texto no sólo admite que Hinojosa formó parte del grupo gongorino, sino

---

<sup>253</sup> Ibídem.

<sup>254</sup> Ibídem, pp. 532-579.

<sup>255</sup> Publicado inicialmente en *Homenaje a Miguel Artigas*, vol. II, Santander, 1932, pp. 246-284.

## *II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".*

que incluso lo incluye entre los autores del 27 que pasarán a ser "superrealistas". Esta admisión es un tanto curiosa y anterior, sin duda, a la decisión colectiva -casi generalizada que ha durado varias décadas- de los miembros del 27 y los críticos de ignorar a Hinojosa en el panorama literario de la época<sup>256</sup>.

Llama la atención también la necesidad de esa vuelta "*hacia la raíz subterránea de la inspiración poética*" a la que parece ser que condujo el surrealismo en España, prescindiendo, eso sí, de "*las estridencias de escuela y del calco del francés*". Dámaso Alonso, en 1932, sí había creído que el "superrealismo" había sido una manifestación verdadera de la poesía, y eso no puede dejar de asombrar, habiendo sido él uno de los detractores del surrealismo español<sup>257</sup>.

### *II.2.1.4. El surrealismo y la generación del 27*

*El clima surrealista -como ha dicho Dámaso- estaba en el aire, y era inevitable que nos contagiáramos todos.*

Vicente Aleixandre<sup>258</sup>

Aunque no todos los miembros del 27 practicaron el surrealismo en su obra, como Guillén o Salinas, y los que lo hicieron no lo

---

<sup>256</sup> Vid III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa.

<sup>257</sup> Vid II.2.1.4. El surrealismo y la generación del 27 y II.2.2. La dudosa filiación al surrealismo de los miembros del 27, a continuación.

<sup>258</sup> Vid José Luis Cano, *Los Cuadernos de Velintonia. Conversaciones con Vicente Aleixandre*, op. cit.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

reconocieron, parece evidente que ambos conceptos están íntimamente relacionados, tal y como opina el poeta Ángel González, ya que los términos "surrealismo" y "grupo poético del 27" sólo cobran pleno sentido cuando se ponen en relación<sup>259</sup>.

El hecho de que unos poetas experimentaran el surrealismo y otros no, Salinas o Guillén, distanció estéticamente a los miembros del 27, como dijo Cernuda<sup>260</sup> y confirmó Carlos Bousoño<sup>261</sup>.

A pesar de que Salinas o Guillén no practicaron el surrealismo, es curioso encontrar una manifestación de Jorge Guillén, que, sin ser surrealista, sí tiene unas imágenes bastantes más avanzadas de lo que solían ser habituales en el poeta de *Cántico*. Un ejemplo es este poema publicado en *Gallo*:

*Altitud veladora:  
Por los rayos de luna  
Se deslizan espías.*

*¡Astral candor del mar!  
Los plumajes del frío  
Tensamente se ciernen.*

*Planicie de la espera:*

*Corre en planos callados  
La expectación de espuma.*

*¡Ah! ¿Por fin?... Desde el fondo.  
Los sueños de las algas  
A la noche iluminan.*

*Voluntad de lo leve:  
Adorables arenas  
Exigen gracia al viento.*

---

<sup>259</sup> Ángel González, *Antología*, Madrid, Taurus, 1974, p. 31.

<sup>260</sup> Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op. cit., pp. 192-193.

<sup>261</sup> Vid la opinión de Carlos Bousoño en el principio de II.2.1.1. El concepto de "generación literaria".

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

*¡ Ascensión a lo blanco!  
Los muertos más profundos,  
Aire en el aire, van.*

*Difícil delgadez:  
¿Busca el mundo una blanca,  
Total, perenne ausencia<sup>262</sup>?*

Esta doble realidad, la presencia y la ausencia del surrealismo en la generación del 27, permite tratar sin la debida profundidad a dicho grupo, en este contexto, porque la prioridad de este estudio es el entorno de las manifestaciones surrealistas en España<sup>263</sup>.

### II.2.2. La dudosa filiación al surrealismo de los miembros del 27<sup>264</sup>

La poesía escrita por los surrealistas del 27, en una época de gran confusión en España, estuvo rodeada de disidencias al movimiento francés, opiniones, dudas y aseveraciones. Sin embargo, aunque conviene recordar cuáles fueron éstas, no hay que

---

<sup>262</sup> Jorge Guillén, "Poema", *Gallo*, nº 1, Granada, febrero de 1928, p. 5.

<sup>263</sup> Sin embargo, conviene recordar de nuevo que Carlos Bousoño deja al margen de la generación a Salinas y Guillén por no compartir la visión del mundo del 27, que era la de proteger la razón vital -la vida- frente a la razón físico-matemática.

<sup>264</sup> En este epígrafe se trata de la realidad de que algunos miembros del 27 fueran surrealistas aunque no lo reconociesen. Se aborda esta cuestión para comprender mejor los vínculos de estos poetas con el surrealismo porque fueron ellos mismos los que dudaron del surrealismo de Hinojosa. Vid II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* y la aceptación del surrealismo de Hinojosa; III.2. Recepción de la poesía de Hinojosa en vida del autor; III.3. Recepción contemporánea crítica y literaria [del autor]; y IV.2.1.4. La historia de una amistad no correspondida: Aleixandre e Hinojosa.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

perder de vista la necesidad de hacer prevalecer la verdad. El surrealismo o la falta de él en la obra de estos poetas ha quedado para siempre en sus poemas para ser interpretados por los lectores y la historia literaria.

Dámaso Alonso no aceptó completamente el surrealismo. Incluso afirmó que en España ya existía el surrealismo antes de que se tuviera el más mínimo conocimiento de lo que se hacía en Francia<sup>265</sup>. Apreciación que es correcta porque en la literatura española se encontraban elementos oníricos e irracionalistas mucho antes de la llegada del surrealismo a este país. Sin embargo, una realidad no tiene porqué negar la otra:

*Pero de 1927 en adelante ocurren cosas muy graves. Por fuera bulle el **surréalisme** (cuyo manifiesto, por André Breton, es de fines de 1924). Suelen los historiadores de la literatura comparada sudar y trasudar a la busca de influjos. Olvidan, sin embargo, algo muy importante: el hecho, evidente todos los días, por muy misterioso que sea, de la emanaciones difusas, de eso que está en el aire. Es evidente que los elementos oníricos son lo que da trasmundo y misterio a la poesía de Federico desde sus primeras canciones, mucho antes de todo superrealismo<sup>266</sup>.*

Ni Jorge Guillén ni Pedro Salinas practicaron el surrealismo ni demostraron ningún interés por este movimiento de vanguardia<sup>267</sup>. Por su parte, Jorge Guillén manifestó que no

---

<sup>265</sup> Sí es cierto que existía cierta predisposición al surrealismo en España, como se ha visto en II.1. Recepción del surrealismo francés en España.

<sup>266</sup> D. Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 173. La última frase de la cita le parece muy exacta a Carlos Bousoño, op. cit., 15 de julio de 1996.

<sup>267</sup> Vid II.2.1.4. El surrealismo y la generación del 27.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

había habido más que dos "ismos" en España: después del ultraísmo preliminar, el creacionismo, dirigido por el chileno Vicente Huidobro, cuyos seguidores en España eran Juan Larrea<sup>268</sup> y Gerardo Diego; y el surrealismo, "que no llegó a cuajar en capilla y que fue más bien una invitación a la libertad de las imaginaciones<sup>269</sup>". De este último dijo también Jorge Guillén que no estuvo dominado sólo por el inconsciente, sino que necesitó del apoyo de la razón<sup>270</sup>:

*En aquellos años, tan jugosos de experiencia literaria, los españoles sensibles al espíritu superrealista compusieron sin vacilación prudente obras donde intervenían, como es natural, subconsciente y conciencia. A la intuición acompaña la razón en la gran poesía. El brote irracional no constituye por sí solo el poema, y muy pocas veces campa por sus respetos<sup>271</sup>.*

De parecida opinión a Jorge Guillén fue Ortega y Gasset, quien no podía concebir que la escritura poética, desde Mallarmé y en los autores surrealistas del 27, careciese de una semejanza objetiva y del control de la razón. Carlos Bousoño le indicó a Ortega que esta semejanza era emocional y por lo tanto válida<sup>272</sup>.

---

<sup>268</sup> Vid II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa, p. 149.

<sup>269</sup> Jorge Guillén, *Lenguaje y poesía*, op. cit., pp. 189-190.

<sup>270</sup> Vid II.1.2. La recepción crítica del surrealismo francés, p. 131.

<sup>271</sup> Jorge Guillén, "El estímulo superrealista", *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, p. 206.

<sup>272</sup> Carlos Bousoño le indicó esta realidad a Ortega y Gasset, cuando este último quiso conocer al poeta y se entrevistó con él, después de que el primero hubiese publicado *Teoría de la expresión poética*. C. Bousoño, op. cit., 5 de febrero de 1997.



## *II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".*

Una razón curiosa por la que el surrealismo francés tuvo mala recepción entre los poetas españoles del 27 es por lo identificada que estaba su gnosis filosófica con la locura<sup>273</sup>. Jorge Guillén indicó asimismo que los jóvenes de entonces no hicieron caso del surrealista cuando señalaba en el horizonte la locura, "la 'gnosis', los poderes ocultos del mago<sup>274</sup>". Patricio Hernández confirma esta opinión porque, según este autor, la demencia desencadenó un miedo generalizado entre los miembros del 27, debido a que en aquellos años la locura:

*cumplía la finalidad de desprestigiar o marginar a un grupo o persona, dentro de una sociedad en la que el enajenado mental era visto y tratado como una verdadera amenaza social. Miedo, por tanto, en muchos autores del 27 a indagar en las zonas oscuras del subconsciente, tal como proponía André Breton; y en algunos casos pánico a dejarse arrastrar en las profundas aguas interiores, a fin de no caer en estados de enajenación psíquica<sup>275</sup>.*

Son pocos los textos de los autores de 27, aproximadamente surrealistas, en los que se reconoce la práctica de sus técnicas. Vicente Aleixandre, Rafael Alberti o Federico García Lorca son algunos de estos poetas que no admitieron la influencia del movimiento francés en sus obras. Sin embargo, Hinojosa fue el

---

<sup>273</sup> Se cita esta idea también en II.1.2. La recepción crítica del surrealismo francés.

<sup>274</sup> Jorge Guillén, op. cit., p. 206.

<sup>275</sup> P. Hernández, "La ética surrealista de Emilio Prados", *Surrealismo. El ojo soluble*, op. cit., p. 130.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

único que lo admitió abiertamente<sup>276</sup>. En este capítulo, se comprobará que cuando los autores lo admiten vagamente, son entonces los críticos quienes no secundan su opinión. Este es el comportamiento de autores como Dámaso Alonso, Pedro Salinas o Jorge Guillén, salvo casos excepcionales como Luis Cernuda, Durán Gili o Cyril B. Morris.

Rafael Alberti, al escribir *Sobre los ángeles*, sufría un "estado anímico favorable al surrealismo". Por ser un testimonio muy elocuente, se comentan y se reproducen, a continuación, comentarios significativos en que Alberti explica dentro de su libro *La arboleda perdida* las razones de ese estado psicológico y sus vinculaciones con el surrealismo. De este modo, el poeta gaditano empleó imágenes surrealistas para expresar su malestar espiritual:

*Yo no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándose en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada*<sup>277</sup>.

En la cita siguiente, Alberti se siente caer por un precipicio.

---

<sup>276</sup> El surrealismo de Hinojosa se trata particularmente en II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y el surrealismo de Hinojosa; II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán; II.1.6. La ausencia de medios de expresión exclusivamente surrealistas en España y las Revistas surrealistas españolas; III.1. Vida de José María Hinojosa; III.3.2. El olvido del surrealista malagueño del 27. III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta *FC*; III.4.4. La visión del mundo de Hinojosa en *FC* coincide con la de los autores surrealistas del 27; IV.1. Lectura de los Manifiestos de Tzara y Breton en *FC*; IV.2. Desde la presencia de *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont: Comparación temática de *PT* de Aleixandre y *FC* de Hinojosa; y V.3.1. Edición intertextual de *FC*.

<sup>277</sup> Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, op. cit., p. 268.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

Reincide en expresar su dolor anímico que ha sido producido por el amor imposible, los celos o la imagen del amigo suicida<sup>278</sup>:

*¡Cuántas cosas reales, el claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio! El amor imposible, el golpeado y traicionado en las mejores horas de entrega y confianza; los celos más rabiosos capaces de tramar en el desvelo de la noche el frío crimen calculado; la triste sombra del amigo suicida, como un badajo mudo de campana repicando en mi frente*<sup>279</sup>.

El poeta gaditano sitúa a su familia lejos de poder comprenderle. Breton, en su *Manifeste* de 1924, se declaró en contra de la familia, como lo hizo Hinojosa en su ya citado manifiesto contra "la familia..."<sup>280</sup> de 1926:

*la familia, indiferente o silenciosa ante esta tremenda batalla, que asomaba a mi rostro, a todo mi ser, que se caía, sonámbulo, por los pasillos de la casa, por los bancos de los paseos*<sup>281</sup>...

Rafael Alberti utiliza también el término surrealista "revelación"<sup>282</sup>. Al redactar *Sobre los ángeles*, los ángeles y las imágenes se le impusieron como si fueran fuerzas del espíritu, de origen inconsciente:

*Y se me revelaron entonces los ángeles, no como los cristianos, corpóreos de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del*

---

<sup>278</sup> Vid I.3.4. El humor objetivo, p. 162.

<sup>279</sup> Rafael Alberti, op. cit., p. 267.

<sup>280</sup> Manifiesto enviado por Hinojosa desde París en 1926 (Neira: 1983, p. 16). Este hecho se cita en II.1.1.1. Concepto de vanguardia en España; III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta FC; y en Epílogo.

<sup>281</sup> Rafael Alberti, op. cit., p. 268.

<sup>282</sup> La imagen "Hay un hombre partido por dos en mi ventana" se le "reveló" a Breton (*Manifeste du surréalisme*, 1924). Vid I.2.2. La evolución de Breton hasta 1930.

## *II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".*

*espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza*<sup>283</sup>.

El poeta también recurre al mundo de la infancia, que es de donde provienen las pesadillas primeras y los sueños, los cuales fueron objeto de la hipnosis y del psicoanálisis en la primera etapa del surrealismo francés<sup>284</sup>:

*...los miedos infantiles, invadiéndome en ráfagas que me traían más remordimientos, dudas, temores del infierno*<sup>285</sup>.

Alberti vuelve a referirse a la infancia, en *La arboleda perdida*, pero ahora lo hace como a un paraíso perdido:

*Yo había perdido un paraíso, tal vez el de mis años recientes, mi clara y primerísima juventud, alegre y sin problemas. Me encontraba de pronto como sin nada, sin azules detrás, quebrantada de nuevo la salud, estropeado, roto en mis centros más íntimos*<sup>286</sup>.

El autor gaditano, a la sombra de Bécquer y Breton al mismo tiempo, llega a describir cómo llegó a practicar, sin ser consciente, la escritura automática<sup>287</sup> francesa:

*Huésped de las nieblas, llegué a escribir a tientas, sin encender la luz, a cualquier hora de la noche, con un automatismo no buscado, un empuje espontáneo, tembloroso, febril, que hacía que los versos se toparan los unos a los otros, siéndome a veces imposible descifrarlos en el día. El idioma se me hizo tajante, peligroso, como punta de espada. Los ritmos se partieron en pedazos, remontándose en chispas cada ángel, en columnas de humo, trombas de cenizas, nubes de polvo*<sup>288</sup>.

---

<sup>283</sup> Rafael Alberti, op.cit., p. 269.

<sup>284</sup> Vid I.1.4. Freud y el psicoanálisis, p. 46.

<sup>285</sup> Rafael Alberti, op. cit., p. 268.

<sup>286</sup> Ibídem, p. 269.

<sup>287</sup> Vid I.3.1. La escritura automática, p. 84.

<sup>288</sup> Rafael Alberti, op. cit., p. 269.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

Finalmente, Alberti deja claro que la técnica que utiliza en *Sobre los ángeles* no tiene la oscuridad del surrealismo francés porque el suyo, como el de Lorca, está guiado por la lógica y la razón. Su escritura no está abandonada al desorden inconsciente:

*Pero mi canto no era oscuro, la nebulosa más confusa  
se concretaba, serpeante, como una víbora  
encendida*<sup>289</sup>.

A pesar de estas confesiones de Alberti, compañeros suyos de generación no están nada de acuerdo con la interpretación que Alberti hace de su propia obra. Por ejemplo, Pedro Salinas, al referirse a *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* de Alberti, no menciona la palabra "surrealismo" que define el libro, e incluso llega a relacionar el humor negro surrealista<sup>290</sup> con el propio del circo:

*En estos poemas, Alberti se separa ya de toda  
tradición temática o formalista, popular o culta. Un  
humorismo cruzado de pasajeras amarguras y expresado  
con la incoherencia del lenguaje, con los antojos en  
relación de imágenes que el tema de circo permite,  
hace presentir una profunda novedad en la voz de  
Alberti*<sup>291</sup>.

Cuando el mismo Salinas comenta *Sobre los ángeles* de Alberti mantiene una actitud similar a la anterior, ya que aunque se refiere vagamente a la presencia de "los últimos módulos de poesía en estos años", en vez de atribuir el mundo de las sombras y de negros hondanares al surrealismo lo atribuye a resquicios de literatura medieval española en Alberti:

---

<sup>289</sup> Ibídem, p. 270.

<sup>290</sup> Vid I.3.4. El humor objetivo, p. 102.

<sup>291</sup> Pedro Salinas, *Literatura española del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1970, p. 189.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

En muchos casos, sobre todo en lenguaje e imágenes, el libro de Alberti está al día, responde a los últimos módulos de la poesía de estos años: absoluta libertad en las relaciones metafóricas y en los calificativos, incoherencias lógicas.

Pero en lo que más hondo se percibe lo que llamaríamos un temblor medieval, una visión del mundo angustiosa y siniestra, donde la ceniza y el oro se combinan como en los ángeles de la pintura románica<sup>292</sup>.

Vicente Aleixandre fue muy prudente a la hora de comentar el surrealismo en España y en su propia obra. Por ejemplo, confesó que escribió *Pasión de la tierra* bajo la influencia de "un psicólogo de vasta repercusión literaria<sup>293</sup>". Parece evidente que ese psicólogo es Freud. En cambio, su compañero Dámaso Alonso afirmaba que

cuando Vicente Aleixandre, entre 1928 y 1929, escribe su *Pasión de la tierra*, del *surréalisme* francés lo ignora todo<sup>294</sup>.

El autor de *Hijos de la ira* entendió el surrealismo como una necesidad de la época, y así se explicaba el hecho de que:

Vicente Aleixandre pudiera escribir un libro superrealista de poemas en prosa (publicado en 1935), sin intención ninguna de "hacer superrealismo" y sin conocer directamente la escuela francesa<sup>295</sup>.

Por su parte, Aleixandre escribió en su Introducción a la antología de su *Poesía superrealista* que él nunca se había sentido surrealista de forma ortodoxa. Él nunca había creído en

---

<sup>292</sup> Pedro Salinas, op. cit., p. 189. Vid también pp. ss. 190, 204, 210, 211 y 212.

<sup>293</sup> Citado en Guillermo de Torre, *Historia de las Literaturas de Vanguardia*, op. cit., p. 574.

<sup>294</sup> *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 173.

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 273.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

la escritura automática, e incluso dudaba de que jamás nadie hubiese podido hacer nada semejante:

*Alguna vez he escrito que yo no soy ni he sido un poeta estrictamente superrealista, porque no he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística. ¿Pero hubo, en este sentido, alguna vez, en algún sitio, un verdadero poeta superrealista<sup>296</sup>?*

El autor de *Sombra del paraíso*, al elegir los poemas de su antología surrealista, señala que "la secuencia irracionalista es la que he intentado representar en la presente selección<sup>297</sup>". El poeta sevillano, que considera la presencia del irracionalismo en sus poemas como la única característica surrealista, selecciona según este criterio los libros más próximos al movimiento:

*(Desde *Pasión de la Tierra a Mundo a solas*), pero el cauce, con interminencias, continúa a través de otras obras hasta abrirse especialmente en la última publicada, *Poemas de la consumación*, y en alguna pieza de la aún no acabada *Diálogos del conocimiento*<sup>298</sup>.*

Aleixandre, con su actitud antibretoniana, contribuyó a crear bastante incertidumbre en torno a la influencia del movimiento francés en España, y en su obra en particular. Sin embargo, Cernuda vincula *La destrucción* o el amor de Aleixandre con un título de Robert Desnos:

*También para los superrealistas era el amor sentimiento avasallador y exclusivo, como lo muestra la encuesta que sobre el amor realizó "La Révolution Surréaliste" entre los adherentes al grupo, cuyas*

---

<sup>296</sup> Aleixandre, *Poesía superrealista*, op. cit., Preliminar.

<sup>297</sup> Ibídem.

<sup>298</sup> Ibídem.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

respuestas publicó en uno de sus números. Todo eso no fue sino ocasión y acicate para que Aleixandre se decidiera a expresar su propio sentimiento del amor en su libro siguiente: *La destrucción o el Amor* (1935), título que recuerda el de *La Liberté ou l'Amour*, de Robert Desnos, quien fue uno de los superrealistas primeros<sup>299</sup>.

Nadie puede afirmar que en España existiese un surrealismo que siguiera al movimiento francés de forma voluntaria y general. Sin embargo, en España sí hubo manifestaciones individuales de signo claramente surrealista, como es el caso de Dalí, Buñuel<sup>300</sup>, Hinojosa o del propio Vicente Aleixandre. Así lo creyó Cernuda quien llegó a decir que:

*El superrealismo francés obtiene con Aleixandre en España lo que no obtuvo en su tierra de origen: un gran poeta. Tres por lo menos de los libros de Aleixandre: Espadas como Labios, Pasión de la Tierra y La Destrucción o el Amor, son enteramente fieles al superrealismo*<sup>301</sup>.

Luis Cernuda, a diferencia de algunos de sus compañeros, le concedió una gran importancia a la etapa surrealista de la generación del 27:

*Pasada la etapa gongorina, tercera en su crisis de desarrollo, entra dicha generación, o al menos parte de ella, en su cuarta y última etapa; etapa determinada por una influencia nueva, también de origen francés: la superrealista*<sup>302</sup>.

En realidad, el surrealismo no fue un movimiento más de

---

<sup>299</sup> *Crítica, Ensayos y Evocaciones*, op. cit., pp. 230-231.

<sup>300</sup> Vid II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán.

<sup>301</sup> Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op. cit., p. 195.

<sup>302</sup> *Ibídem*, p. 189.



## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

vanguardia de vida efímera porque como señaló acertadamente el autor de *La realidad y el deseo*:

Sería error grave estimarle como otro movimiento literario más entre los que anteriormente habían aparecido, porque de todos ellos el superrealismo fue el único que tuvo razón histórica de existir y contenido intelectual<sup>303</sup>.

Luis Cernuda también admitió el paso del surrealismo por su vida personal. Reconoció como surrealistas su actitud de rebeldía, su necesidad de protesta y su preocupación por el subconsciente:

La mención de Eluard es sintomática de dicho momento mío, porque el surrealismo, con sus propósitos y técnicas, había ganado mi simpatía. Leyendo aquellos libros primeros de Aragon, de Breton, de Eluard, de Crevel, percibía cómo eran míos también el malestar y osadía que en dichos libros hallaban voz<sup>304</sup>.

Sin embargo, no se puede desorbitar la relación de Cernuda con el surrealismo. En una carta que le dirige a Bodini para que le incluya en una antología surrealista, el autor sevillano le advierte que no olvide que su "*simpatía por el superrealismo sólo afecta a los poemas escritos entre 1929 y 1931*"<sup>305</sup>.

Federico García Lorca es otro poeta emblemático del 27 que también practicó una modalidad de surrealismo, muy personal y no

---

<sup>303</sup> Ibídem.

<sup>304</sup> Luis Cernuda, *Poesía y Literatura I*, Barcelona, Enlace, Seix Barral, 1971, pp. 241-242.

<sup>305</sup> Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, op. cit., p. 105.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

en "la órbita francesa" que había señalado Paul Ilie<sup>306</sup>. El gran poeta granadino, en realidad, mantuvo cierto desdén hacia este movimiento, como el mismo quiso dejar bien claro en una carta que escribió a Sebastián Gash, y que han reproducido su hermano Francisco<sup>307</sup> y Víctor García de la Concha<sup>308</sup>:

Ahí te mando los dos poemas. Yo quisiera que fueran de tu agrado. Responden a mi nueva manera 'espiritualista', emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina<sup>309</sup>.

Ángel del Río se hizo eco de la opinión que causaron los poemas de Poeta en Nueva York. El público entendió que "el autor andaba extraviado, al abandonar las fuentes habituales de la inspiración". Los lectores también se intentaron explicar las causas que podían haber llevado a Lorca a semejante "desvarío":

Se habló también de artificialidad y casi nadie ponía en duda el que aquello fuese producto de una desviación momentánea, debida principalmente a dos cosas: el deseo de superar, entregándose a lo extravagante, la fama de poeta puramente "popular", o el afán de competir con otros poetas de la generación, y en particular con Rafael Alberti, lanzado entonces hacia la aventura surrealista<sup>310</sup>.

Finalmente, Ángel del Río aclaró que la naturaleza surrealista

---

<sup>306</sup> Paul Ilie, *Los surrealistas españoles*, op. cit., p. 293. Vid Nota 1 de I.1. Orígenes del surrealismo francés.

<sup>307</sup> Vid Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza, 1980.

<sup>308</sup> Víctor García de la Concha, "Introducción al estudio del surrealismo literario español", *El surrealismo*, op. cit., p. 15.

<sup>309</sup> Federico García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1962, p. 1.622.

<sup>310</sup> Ángel Del Río, *Estudios sobre literatura contemporánea española*, op. cit., p. 251.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

de Poeta en Nueva York era la causa más importante para su comprensión<sup>311</sup>.

Por su parte, José Bello tiene una opinión original sobre el surrealismo de Lorca, y una acertada valoración de Poeta en Nueva York según Carlos Bousoño:

*No. Él conoció los instrumentos del surrealismo y como era muy inteligente adoptó el uso de los que le interesaron, pero él nunca procesó de surrealista. Ni siquiera me parece surrealista Poeta en Nueva York. Federico estuvo en Nueva York como un granadino que no dijo ni "Yes". Lo pasó mal allí. Ese libro no me gusta, quizá se salve la "Oda a Walt Whitman"...*<sup>312</sup>

José Luis Cano, en los Cuadernos de Velintonia, recoge la opinión que tenía Vicente Aleixandre del surrealismo de Lorca y del suyo propio. El poeta sevillano habla de conciencia creadora y no de escritura automática. En un fragmento de la conversación transcrita decía Aleixandre:

*Federico no había leído a los surrealistas franceses, cuando escribió sus primeros poemas surrealistas en Estados Unidos, en los años 1929 y 1930. "El clima surrealista -como ha dicho Dámaso- estaba en el aire, y era inevitable que nos contagiáramos todos." Pero nunca seguimos la técnica de la escritura automática, y tanto Federico como yo [Aleixandre] escribíamos siempre con la conciencia creadora despierta y no con el automatismo de los poetas franceses*<sup>313</sup>.

Moreno Villa es otro ejemplo de poeta aproximadamente surrealista, en el entorno del 27. Luis Cernuda, quien consideró al malagueño un poeta de transición, describe la evolución del

---

<sup>311</sup> Ibídem, p. 284.

<sup>312</sup> José Bello, op. cit.

<sup>313</sup> J. L. Cano, *Los cuadernos de Velintonia*, op. cit., 12 de junio de 1979, pp. 249-250.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

surrealismo en la obra de este autor:

En algunos pasajes de *Jacinta la Pelirroja* hay ya versos cuya aparente falta de lógica anuncia el contacto con el superrealismo, que en las *Carambas* (tres series, publicadas todas ellas en 1931), *Puentes que no acaban* (1933) y *Salón sin muros* (1936), sus libros siguientes, ha de aparecer, continuar y desvanecerse<sup>314</sup>.

Luis Cernuda también relacionó *Carambas* de Moreno Villa con el esperpento fantástico de *El Ruedo Ibérico* de Valle-Inclán,

donde la visión superrealista se codea en ocasiones con la *España negra* del 98<sup>315</sup>.

Moreno Villa que prologó, en 1928, *La Flor de California* de Hinojosa reconoció que este libro le recordaba la pintura de la técnica nueva que él usaba<sup>316</sup>. Eugenio Carmona, en este aspecto, recuerda cómo de 1927 a 1930:

La pintura de Moreno Villa atraviesa una fase en la que los presupuestos de la "pintura pura", la "pintura poética" y el surrealismo coexisten intercalándose, bien en la especificidad de cada lenguaje, o bien en la superposición de los mismos, dejando advertir la huella de uno de ellos como preponderante, pero con claves alusivas subyacentes de las otras alternativas<sup>317</sup>.

El crítico Carmona opina que el automatismo de la pintura de Moreno Villa más que pretender liberar el subconsciente, lo que persigue es que su acto sea directo y espontáneo. Esta voluntad

---

<sup>314</sup> Luis Cernuda, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op. cit., p. 160.

<sup>315</sup> *Ibídem*, p. 161.

<sup>316</sup> José María Hinojosa, op. cit., p. 12.

<sup>317</sup> Eugenio Carmona, *José Moreno Villa y los orígenes de las vanguardias artísticas en España (1909-1936)*, Málaga, Universidad de Málaga y Colegio de Arquitectos, 1985, p. 64.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

hace que su dibujo sea "automático"<sup>318</sup>. Moreno Villa aplicó en pintura el automatismo que Hinojosa había utilizado en *La Flor de California*<sup>319</sup>.

Emilio Prados es otro poeta del 27 que tuvo un contacto muy temprano con el surrealismo francés. Seis estampas para un rompecabezas de 1925 ya tiene rasgos surrealistas<sup>320</sup>. Emilio Prados estuvo de acuerdo con la teoría del surrealismo pero no con la práctica, a pesar de que, como dijo José María Díaz de Guereñu<sup>321</sup>, adoptaba cierta distancia de la realidad, se ausentaba, cada vez que se ponía a escribir un poema. Además, Emilio Prados tuvo con Altolaguirre e Hinojosa un importante papel en la difusión del surrealismo en la revista *Litoral*<sup>322</sup>.

Finalmente, Gerardo Diego se manifestó en contra del surrealismo y negó haberlo ejercido nunca. A su pesar, ha sido incluido en numerosas antologías del surrealismo español, y en su libro *Biografía incompleta* hay algunas presencias surrealistas.

---

<sup>318</sup> Ibídem, p. 65.

<sup>319</sup> Carta al autor, José María Hinojosa, op. cit., p. 12.

<sup>320</sup> Vid a Prados en II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa.

<sup>321</sup> José María Díaz de Guereñu, "Emilio Prados: una revisión crítica", *Residencia de Estudiantes*, Madrid, 24 de junio de 1996.

<sup>322</sup> Vid II.1.6. La ausencia de medios de expresión exclusivamente surrealistas en España. Revistas surrealistas españolas.

## *II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".*

En conclusión, en España hubo cuatro grandes poetas del 27 que fueron aproximadamente surrealistas. Cada uno de ellos se expresó de una forma muy individual. Estos poetas fueron Alberti, Aleixandre, Cernuda y García Lorca. Ellos, junto a la contribución de Prados, Moreno Villa y José María Hinojosa, representan, según Díez de Revenga: "lo más granado de la última expresión de la vanguardia española antes de la guerra civil"<sup>323</sup>.

### *II.2.3. La realidad política de algunos surrealistas españoles*

Admitir la postura política de un autor como pertinente en la valoración de su creación poética es situarse en las coordenadas de una crítica marxista. Sin embargo, esta crítica es errónea porque la poesía se explica en las causas que generan una obra y su verdadera realidad y no en los estímulos sociales como dice Carlos Bousoño<sup>324</sup>.

Establecido este principio, conviene abordar esta cuestión porque la opinión de que un surrealista debía evolucionar hacia un compromiso político comunista ha sido otra causa por la que se le ha negado el derecho a Hinojosa de ser considerado

---

<sup>323</sup> *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, op. cit., pp. 56-57.

<sup>324</sup> Carlos Bousoño, op. cit., 5 de febrero de 1997.

## *II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".*

surrealista y miembro de la generación del 27<sup>325</sup>. Y aunque no todos los críticos se han guiado, en sus juicios de valor, por los mismos tópicos a la hora de juzgar a Hinojosa, es necesario recordar lo que hicieron los surrealistas españoles del 27 al respecto.

Había pues que analizar hasta qué punto esta evolución ideológica fue concluyente, o no, tanto en el surrealismo francés<sup>326</sup> como en el español, sin olvidar, como entiende Carlos Bousoño, que el surrealismo sí tiene como visión del mundo el rechazo de la sociedad represiva, mientras que el marxismo sólo fue una forma engañosa de hacerlo<sup>327</sup>.

Pese al poco peso de este razonamiento para excluir a un poeta de la práctica surrealista, ni siquiera por esta causa se puede descartar a Hinojosa. Por ejemplo, José Infante recuerda que Hinojosa sí llegó a pasar por una época marxista<sup>328</sup>:

*José María Hinojosa fue marxista, surrealista a la francesa y terminó militando en un partido político integrista, que defendía los intereses de su clase social, después de abandonar la poesía*<sup>329</sup>.

---

<sup>325</sup> Es pertinente recordar que Hinojosa se afilió al *Partido Agrario*, después de abandonar la literatura. Vid III.1. Vida de José María Hinojosa.

<sup>326</sup> Vid I.4.3. Política y surrealismo francés, p. 111

<sup>327</sup> Carlos Bousoño, op. cit., 5 de febrero de 1997.

<sup>328</sup> Hinojosa viajó con Bergamín y Arniches a Rusia, cuando era surrealista. Vid III.1. Vida de José María Hinojosa.

<sup>329</sup> José Infante, "Al margen de la generación del 27: José María Hinojosa", op. cit., p. 2.

## *H.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".*

En los años veinte, al no haber intervenido en la 1ª Guerra Mundial, España disfrutó de un considerable incremento económico. Aunque España no se libraría de la gran crisis política desde la dictadura de Primo de Rivera hasta la República, aclamada por los surrealistas franceses en un manifiesto titulado *Al fuego*.

Profesores universitarios y escritores, que se oponían al régimen de Primo de Rivera, desplegaron cierta actividad política. Ortega y Gasset, por ejemplo, escribió la tercera parte de su *Obra Completa* entre artículos y otros textos de carácter político. Esta cantidad es muy abundante si se tiene en cuenta que las otras dos terceras partes de su obra fueron sus ensayos y sus escritos filosóficos. En el período de entreguerras de Europa, Ortega y Gasset fue el paradigma del intelectual comprometido<sup>330</sup>. Aunque estuviese preocupado por formar en España una cultura europea, sin embargo, Ortega y Gasset era muy consciente de que primero había que esforzarse en crear intelectuales, que pudiesen educar después a España:

*el pueblo español no existe políticamente, porque el número de intelectuales es tan escaso que no puede formar una masa bastante grande para que se le llame pueblo*<sup>331</sup>.

El filósofo español entendía que los intelectuales se debían comprometer políticamente. Identificaba sus ideas liberales con el socialismo, aunque éstas no las vinculase con ninguna clase

---

<sup>330</sup> Juan Marichal, *El intelectual y la política*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1990, pp. 33-34.

<sup>331</sup> Ortega en *Faro*, marzo de 1908. Citado en *Ibídem*, p. 36.



## *II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".*

social. Al asistir al octavo Congreso del PSOE, que entonces tenía sólo seis mil afiliados, le llamó mucho la atención que en este partido no hubiese intelectuales porque, por ejemplo, en el partido socialista alemán abundaban los profesores universitarios. Ortega interpretó este hecho como una prueba de que el partido socialista no era más que el fiel reflejo de la sociedad española de entonces, donde los intelectuales no tomaban el papel de educadores que les correspondía. Creía en el socialismo porque lo identificaba con ser europeo. Ortega y Gasset se convirtió en la autoridad intelectual y política de su propia generación:

*Para mí socialismo es cultura... El hombre es hombre en cuanto es capaz de cultura... tiene el socialismo en España esta tarea que cumplir: imponer la cultura, es decir, la seriedad científica, la justicia social. El partido socialista tiene que ser el partido europeizador de España*<sup>332</sup>.

Sin embargo, la situación política de España exigía un compromiso bastante más estrecho que el ideológico. Ortega y Gasset defendió a Pablo Iglesias cuando consiguió su escaño de diputado en 1910, y confió en él como si se tratase de un "apóstol europeo". Ortega en 1912 esperaba que el socialismo "hiciese" <sup>a</sup> España. En cambio, en 1922, Ortega ya se había desilusionado de su intento de conjugar la vida intelectual y la política:

*El intelectual sólo puede ser útil como intelectual, esto es, buscando sin premeditación la verdad*<sup>333</sup>.

A pesar de todo, Ortega consiguió crear una nueva conciencia

---

<sup>332</sup> Conferencia de Ortega, "La ciencia y la religión como problemas políticos" (1908). Citada en *Ibídem*, p. 45.

<sup>333</sup> Citado en *Ibídem*, p. 48.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

burguesa en la España de 1910 a 1930. La crisis política de la segunda década del siglo culminó en la Guerra Civil cuando estalló en 1936.

Los surrealistas españoles se creyeron en el deber de levantar el baluarte de la libertad y luchaban, según se decía en la propaganda política, frente a frente contra la

*España sempiterna, intolerante, que vive en la ignorancia y la superstición, y la España joven llena de ilusión y de voluntad de apertura, cuya oportunidad parecía llegada*<sup>334</sup>.

Los jóvenes creadores de entonces eran muy conscientes de la repercusión que tenía para la cultura española el ambiente social de descontento. El propio Cernuda escribió:

*Como consecuencia de tal descontento, ciertas voces de rebeldía, a veces matizadas de violencia, comenzaron a surgir, aquí o allá, entre los versos que iba escribiendo. La caída de la dictadura de Primo de Rivera y el resentimiento nacional contra el rey, que había permitido su existencia, si no la había traído el mismo, suscitaban un estado de inquietud y de trastorno*<sup>335</sup>.

Debido a las circunstancias a las que alude Cernuda, algunos miembros del 27 optaron por militar en el partido comunista, aunque con una conciencia crítica<sup>336</sup>. Sin embargo, conviene recordar que las militancias constantes de los miembros del 27 sólo fueron las de Alberti y Prados<sup>337</sup>.

---

<sup>334</sup> J. M<sup>a</sup> Capote Benot, *El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda*, op. cit., p. 35.

<sup>335</sup> Luis Cernuda, *Poesía y Literatura I*, op. cit., p. 248.

<sup>336</sup> Lo mismo había pasado en el grupo surrealista francés. Vid I.4.3. Política y surrealismo francés.

<sup>337</sup> Artistas próximos al 27 como Neruda y Buñuel también militaron muchos años en el Partido Comunista.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

Las publicaciones periódicas de la época dieron noticia de las confesiones políticas de este grupo de artistas. La *Gaceta de Arte*<sup>338</sup>, en 1933, reseñó la filiación al comunismo de Luis Cernuda, aunque su permanencia en el partido fue corta.

El mismo Luis Cernuda escribió el texto "Los que se incorporan" que se publicó en la madrileña *Octubre*<sup>339</sup>, en 1933. Esta revista surgió como

una tentativa de canalizar dentro del marco revolucionario las inquietudes y el inconformismo de la joven intelectualidad<sup>340</sup>.

*Octubre*, dirigida por Rafael Alberti y María Teresa León, contó con la colaboración, entre otros, de César M. Arconada, Herrera Petere, Emilio Prados, Alejo Carpentier y Xavier Abril.

El *Boletín Internacional del Surrealismo*, que se publicó por

---

<sup>338</sup> La *Gaceta de Arte*, nº 21, Madrid, noviembre de 1933.

<sup>339</sup> Dada la lucidez y la brevedad de "Los que se incorporan" merece la pena que se transcriba. Es un texto de muchísima actualidad porque es una aguda reflexión escrita tres años antes de que estallara la guerra civil española:

"Llega la vida a un momento en que los juguetes individualistas se quiebran entre las manos. La vista busca en torno, no tanto para explicarse la desdicha como para seguir con nueva fuerza el destino. Mas lo que ven los ojos son canalladas y, en todo lugar, indignantes desigualdades en las que siempre resulta favorecido el estúpido. Se queda, pues, en peor situación de espíritu. Este mundo absurdo que contemplamos es un cadáver cuyos miembros remueven a escondidas los que aún confían en nutrirse con aquella descomposición. Es necesario, es nuestro máximo deber enterrar tal carroña. Es necesario acabar, destruir la sociedad caduca en que la vida actual se debate aprisionada. Esta sociedad chupa, agosta, destruye las energías jóvenes que ahora surgen a la luz. Debe dársele muerte; debe destruírsela antes de que ella destruya tales energías y, con ellas, la vida misma. La vida se salvará así." ( *Octubre*, nº 4-5, octubre-noviembre de 1933.)

<sup>340</sup> Nota de Luis Maristany, Luis Cernuda, *Crítica, Ensayos y Evocaciones*, op. cit., p. 79.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

el grupo de París y por *Gaceta de Arte*<sup>341</sup> en 1935, formuló según Capote Benot

*un programa revolucionario no sólo en el plano estético, sino en la postura que todo artista debe tomar ante las circunstancias políticas y sociales*<sup>342</sup>.

Por su parte, García Lorca, que nunca militó en el partido comunista, declaró en una entrevista que le hicieron en 1934:

*Estoy y estaré siempre con quienes no tienen nada y a quienes incluso se les niega la tranquilidad de esa nada. Nosotros -y aludo a los intelectuales educados en el ambiente medio de clases que podemos llamar acomodadas- hemos votado por el sacrificio. En el mundo no están en lucha simplemente fuerzas humanas, sino fuerzas telúricas. Si se colocan delante de mí, en un balance, los resultados de esta lucha: por una parte, está tu dolor y tu sacrificio; por otra, la justicia para todos, pero que no se conoce. Pues bien, agito el puño con todas mis fuerzas por esta última alternativa*<sup>343</sup>.

Sin embargo, no toda la crítica es unánime al realizar el balance del peso político de la generación del 27. Anthony Leo Geist, que identificaba el compromiso político con el polo contrario a la estética vanguardista, precisamente por su función o misión extrapoética, consideraba que las dos trayectorias fundamentales de los miembros del 27 fueron la autonomía artística y el compromiso. Según este crítico, Hinojosa sólo participó de la primera<sup>344</sup>. Sin embargo, Dámaso Alonso tenía una opinión muy distinta de la generación de la que él formaba parte:

*Lo primero que hay que notar es que esa generación no*

---

<sup>341</sup> *Gaceta de Arte*, nº 2, Santa Cruz de Tenerife, 1935.

<sup>342</sup> José María Capote Benot, op. cit., p. 35.

<sup>343</sup> *El Sol*, diciembre de 1934.

<sup>344</sup> A. Leo Geist, op. cit., p. 10.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

se alza contra nada. No está motivada por una catástrofe nacional, como la que da origen al pensamiento del 98. No tiene tampoco un vínculo político. Ninguno de estos poetas se preocupaba entonces de cuáles fueran las ideas políticas de los otros; varios hasta parecían ignorar que hubiera semejante cosa en el mundo<sup>345</sup>.

José Luis Cano, al comentar un libro de J. Lechner en *Ínsula*, señaló a Alberti como "el poeta más decididamente comprometido y revolucionario de su época" y a Prados como "un poeta comprometido" desde 1930; y a ambos como dos ejemplos en el que el surrealismo español del 27 había derivado hacia el compromiso político<sup>346</sup>.

En 1986, el poeta José Infante defendió la postura de Hinojosa como surrealista, incluso como subversivo<sup>347</sup>. Hinojosa no militó en el PC por el desencanto que le produjo su viaje a Rusia<sup>348</sup> y la falta de equidad en el juicio de los que le rodearon:

su poesía es fiel a unos ideales estéticos en los que subyace el germen de subversión moral, social y política necesario en toda obra auténticamente progresista: "Ayer, mañana, hoy/ seré vigía sin ojos"<sup>349</sup>.

Finalmente, no sólo no se puede infravalorar a Hinojosa por no haber militado en el PC porque el mismo José María Castellet, al hablar del contenido social o político de los poetas

---

<sup>345</sup> *Poetas españoles contemporáneos*, op. cit., p. 160.

<sup>346</sup> J. L. Cano, "El compromiso en la poesía española del s. XX", op. cit., p. 9.

<sup>347</sup> Como se ha visto al principio de este epígrafe.

<sup>348</sup> Vid III.1. Vida de José María Hinojosa.

<sup>349</sup> José Infante, "José María Hinojosa, un marginado del 27", *Sur Cultural*, Málaga, 27 de septiembre de 1986, p. III.

## II.2. El surrealismo español y el "grupo del 27".

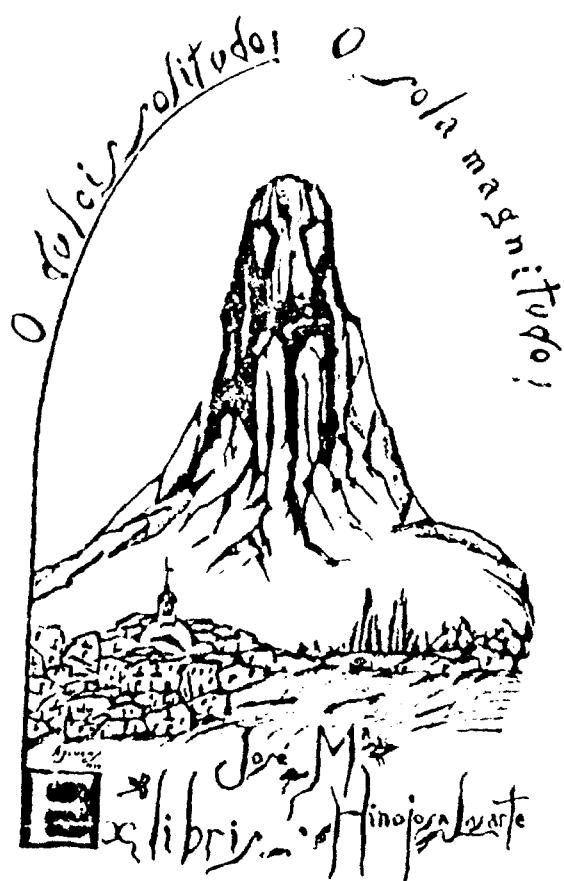
contemporáneos españoles, expone con toda claridad la desvalorización que le produce toda la poesía del 27, como grupo, por carecer o por aparecer muy débilmente ese contenido<sup>350</sup>. Castellet olvida la militancia política de Prados o Alberti, y tiene, al contrario, muy en cuenta la abstención política de Lorca -a pesar del significado de su asesinato-, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, o del mismo Cernuda, cuyo paso por el PC, como ya se ha visto fue breve. Lo que sí se vivió fue un gran interés de integración cultural en Europa. Alberti viajó por el viejo continente para conocer las últimas tendencias teatrales y Lorca creó en 1931 la compañía itinerante de teatro *La Barraca*, con la que acercó a los pueblos españoles nuestro teatro del siglo de oro.

1936, que es la fecha en que se detiene la vida cultural en España<sup>351</sup>, coincide con el momento en que es asesinado Hinojosa y con la desaparición del primer surrealismo en España, por lo que es este período histórico el que interesa en este estudio. Al estallar la guerra, Hinojosa y Lorca fueron asesinados. Dámaso, Gerardo o Aleixandre se silenciaron, mientras que Guillén, Alberti, Altolaguirre, Moreno Villa y Emilio Prados partieron para el exilio.

---

<sup>350</sup> Vid José María Castellet, *Veinte años de poesía española. Antología, 1939-1959*, Barcelona, Seix Barral, 1960.

<sup>351</sup> Fecha en que finaliza la Cronología de esta tesis.



*Exlibris de la Biblioteca particular de Hinojosa.*

### ***PARTE III. La vida, la recepción, el olvido y el estudio de La Flor de California del surrealista José María Hinojosa***

#### ***III.1. Vida de José María Hinojosa***

#### ***III.2. Recepción de la poesía de Hinojosa en vida del autor***

- III.2.1. Poemas del campo
- III.2.2. Poesía de perfil
- III.2.3. La Rosa de los Vientos
- III.2.4. A orillas de la luz
- III.2.5. La Flor de California
- III.2.6. La sangre en libertad

#### ***III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa***

- III.3.1. Recepción contemporánea crítica y literaria
- III.3.2. El olvido del surrealista malagueño del 27

#### ***III.4. El estudio de La Flor de California***

- III.4.1 El título
- III.4.2. La cuestión del género en *La Flor de California*
- III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta *La Flor de California*
- III.4.4. La visión del mundo de Hinojosa en *La Flor de California* coincide con la de los autores surrealistas del 27



### III.1. Vida de José María Hinojosa

*Si nos faces n'estoient semblables, on ne sçauroit  
discerner l'homme de la beste; si elles n'estoient  
dissemblables, on ne sçauroit discerner l'homme  
de l'homme.*

M. de Montaigne

Conviene hacer un breve recorrido por la biografía de José María Hinojosa para entender su posición surrealista y su posterior deserción. Porque, como dice Julio Neira, la vida del malagueño tuvo mucho de "pirueta surrealista"<sup>1</sup>. Y además, como confirma Luis Alonso Girgado, Hinojosa mantuvo

*ciertas actitudes que responden en buena medida a  
gestos surrealistas de raíz iconoclasta, contestaria,  
irreverente para con lo establecido y destinados a  
'épater le bourgeois'<sup>2</sup>*

por su actitud vital y su afinidad estética como afiliado al surrealismo que tuvo la firme voluntad de ser.

José María (Salvador, Francisco, Javier, Rafael del Corazón de Jesús<sup>3</sup>) Hinojosa Lasarte nació a las 7,30 a.m<sup>4</sup>., del 17 de octubre de 1904, en el seno de una familia acomodada dedicada a las labores ganaderas y agrícolas desde el s. XVI, como atestigua la inscripción de nacimiento realizada en el Registro civil de

---

<sup>1</sup> Intr. de J. Neira, J. M<sup>a</sup> Hinojosa, op. cit., t. I., p. 28.

<sup>2</sup> Luis Alonso Girgado, op. cit., p. 133.

<sup>3</sup> Según consta en el certificado de bautismo de Hinojosa que recoge J. Neira en su Introducción, op. cit., t. I., p. 11.

<sup>4</sup> La hora que señala Neira la recogió del certificado de nacimiento de Hinojosa. Sin embargo, su primo Baltasar Peña Hinojosa señala las "siete horas" como la hora del nacimiento del autor de FC. (B. Peña Hinojosa, op. cit., p. 157.)

### *III.1. Vida de José María Hinojosa*

Campillos<sup>5</sup>. La calle Santa Ana número 4, de Campillos, provincia de Málaga, fue su primer domicilio familiar. Hijo de D. Salvador Hinojosa Carbajal, un poderoso terrateniente, y de D<sup>a</sup> Asunción Lasarte Juárez, nacidos en Campillos y Alameda respectivamente. Fue el tercer hijo del matrimonio. Sus hermanos mayores se llamaban Isabel y Francisco, y, sus hermanas menores, Pilar y Rosario. Pilar a penas conservó recuerdos de su hermano José María, por ser muchos los años que les diferenciaban y por lo joven que había fallecido su hermano el poeta<sup>6</sup>. Frente a la longevidad de las mujeres de la familia, ha sido muy notoria la ausencia de los hombres. La guerra civil dejó la casa solariega habitada por dos mujeres de luto. José María Hinojosa fue fusilado junto con su padre y su hermano Francisco el 23 de agosto de 1936<sup>7</sup>.

Hasta 1920, año en que su familia puso casa en Málaga, Hinojosa pasó su infancia y adolescencia entre Campillos, Alameda y Málaga. El poeta estaba muy integrado en el mundo rural andaluz en el que vivió:

---

<sup>5</sup> Realizada por Julio Neira el 10 de marzo de 1974 para incluir en su tesis de licenciatura y posteriormente en su tesis doctoral. Incluido en "Apéndice I", Julio Neira, *José María Hinojosa. Vida y Obra*, Universidad de Extremadura, Facultad de Filosofía y Letras, Cáceres, 1981. La de licenciatura, "Biografía de José María Hinojosa", la presentó en marzo de 1977.

<sup>6</sup> Según me declaró su hija Pilar Martos Hinojosa, sobrina del poeta, en su domicilio particular de Málaga, en una entrevista personal que mantuve con ella en febrero de 1994, con motivo de la realización de esta investigación.

<sup>7</sup> La madre de José María había fallecido el 14 de febrero de 1932, a las tres de la madrugada, según se desprende de la Necrológica que apareció en *La Unión Mercantil* de Málaga de esa fecha.

### III.1. Vida de José María Hinojosa

*Para su padre, don Salvador, trabajaban a principios de siglo gran cantidad de temporeros que recogían la aceituna en los grandes cortijos de la familia<sup>8</sup>.*

Desde niño oyó leyendas impresionantes, cargadas de erotismo y de magia, que le contaron los arrenderos de su padre y que posteriormente darían lugar a sus primeras publicaciones de juventud, los cuentos que aparecieron en *Ambos*, por ejemplo, así como a los temas más recurrentes de su obra poética posterior<sup>9</sup>. Como confirmó Juan García Rodríguez, en 1981, en la obra de Hinojosa, la presencia del paisaje y la vida de Alameda "se hace eco"

*de todo cuanto le rodea: almendros, cerezos, granados, jaras, etc., paisaje agreste, en fin, propenso a todo género de aventuras tal como le aconteció a su padre, D. Salvador Hinojosa, quien fue asaltado en su finca "Los Jarales" por el Pernalles, uno de los más célebres bandoleros andaluces, quien le arrebató seis mil reales. Y será precisamente este paisaje el que cante en su primer libro "Poemas del campo"<sup>10</sup>.*

José María Hinojosa, según Neira, estudió el ballicherato en el colegio de los jesuitas del barrio malagueño de El Palo...

*en el colegio de San Fernando y en el Instituto General y Técnico. Fue un estudiante bastante notable, que obtiene el título de Bachiller, aún sin cumplir los dieciséis años, en 1920, fecha en que la familia cambia su residencia a Málaga<sup>11</sup>.*

En la Alameda, donde pasaba los veranos, mientras estudiaba el bachillerato,

---

<sup>8</sup> Julio Neira, "El surrealismo en J. M<sup>a</sup> Hinojosa (Esbozo)", *El surrealismo*, op. cit., p. 272.

<sup>9</sup> Vid III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta FC.

<sup>10</sup> J. García Rodríguez, "J. M<sup>a</sup> Hinojosa", op. cit., p. 29.

<sup>11</sup> Julio Neira, J. M<sup>a</sup> Hinojosa, op. cit., t. I., p. 12.

### III.1. Vida de José María Hinojosa

*se comportaba como un chico atípico [respecto] a los de su edad, prefiriendo la soledad, la lectura y las excavaciones arqueológicas<sup>12</sup>.*

Julio Neira me ha facilitado el extracto del expediente académico de Enseñanza media y universitaria de Hinojosa<sup>13</sup>, en el que figuran excelentes calificaciones. Finalizado el bachillerato, en 1921, se traslada a Granada, donde comienza la carrera de Leyes en la Universidad. En la misma Facultad, se licenciará García Lorca en 1923, donde ambos coincidirán<sup>14</sup>. Federico García Lorca le pondría, años después, el apodo de "la colodra carpetovetónica<sup>15</sup>".

Cuando Hinojosa tiene 19 años, en marzo de 1923, comienza tímidamente su vida literaria y editorial. Lo hace junto a Manuel Altolaquirre, que tenía 17 años, y José María Souvirón. Publican los cuatro números de la revista *Ambos*<sup>16</sup>, que se tiran en los talleres de la imprenta Sur. Manuel Altolaquirre dejó escrita esta bella evocación que la describe:

*Nuestra imprenta tenía forma de barco, con sus barandas, salvavidas, faroles, vigas de azul y blanco, cartas marinas, cajas de galletas y vino para los*

---

<sup>12</sup> Juan García Rodríguez, op. cit., p. 29.

<sup>13</sup> Julio Neira, Apéndices IV y V de su tesis doctoral "José María Hinojosa: Vida y Obra", op. cit.

<sup>14</sup> Alfonso Sánchez-Rodríguez hace referencia a que existe una relación epistolar entre ambos en *José María Hinojosa*, Málaga, Centro Cultural del 27, "La ola gratinada" n.º 6, 1990, p. 25. Sin embargo, estas cartas no se recogieron en F. García Lorca, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1962.

<sup>15</sup> Citado en J. M. Bonet, op. cit., p. 336. Vid la presencia de este adjetivo lorquiano en *PT* de Aleixandre en IV.2.1.4. La historia de una amistad no correspondida: Aleixandre e Hinojosa.

<sup>16</sup> Vid III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa...

### III.1. Vida de José María Hinojosa

*náufragos. Era una imprenta llena de aprendices, uno manco; aprendices como grumetes que llenaban de alegría el pequeño taller que tenía flores, cuadros de Picasso, música de don Manuel de Falla, libros de Juan Ramón Jiménez en sus estantes*<sup>17</sup>.

El mismo 1923, se traslada a la Universidad de Madrid, para concluir sus estudios de Derecho. Julio Neira<sup>18</sup>, Juan García Rodríguez y Sánchez-Rodríguez han afirmado que su conservadora familia le prohibió instalarse en la *Residencia de Estudiantes*<sup>19</sup>, razón por la que se acomodó en la Fundación del Amo. En palabras de Baltasar Peña, su familia se negó a ello temiendo que el ambiente de ese centro laico y liberal "descarriara al hijo que ya mostraba para ellos extrañas aficiones poéticas"<sup>20</sup>. La realidad de lo sucedido pudo ser -según Pepín Bello<sup>21</sup>- que Hinojosa solicitase plaza en la *Residencia*, y al no obtenerla por falta de sitio tuviese que instalarse en un piso del barrio de Salamanca, para trasladarse posteriormente a la Fundación del Amo. Hinojosa fue introducido en la *Residencia* por su amigo Emilio Prados. Y era tal la admiración que sentía por los residentes que su cuarto del barrio de Salamanca estaba ordenado y decorado como cualquiera de los

---

<sup>17</sup> Evocación reproducida en Introduc. de M. S. Altolaquirre, M. Altolaquirre, *Las islas invitadas*, op. cit., p. 12.

<sup>18</sup> Introduc., José María Hinojosa, op. cit., t. I., p. 13.

<sup>19</sup> Vid II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán.

<sup>20</sup> Nota previa de Baltasar Peña H., J. M<sup>a</sup> Hinojosa, *Obras Completas*, Málaga, Diputación Provincial, 1974, p. 14.

<sup>21</sup> José Bello, op. cit.

### *III.1. Vida de José María Hinojosa*

de la *Residencia*<sup>22</sup>. Mantenía relaciones con Buñuel, Dalí, Bello, Alberti, Moreno Villa, Bergamín, Juan Ramón Jiménez, Aleixandre, etc. También formó parte de la "Orden de Toledo"<sup>23</sup>.

Hinojosa convence a su padre de lo adecuado que resultaría -para su futura, e incumplida después, carrera diplomática- viajar en julio de 1925 a París y asistir a unos cursos de francés en *La Sorbonne*. Con esta excusa vivió en la capital del Sena hasta abril de 1926<sup>24</sup>. Esta actitud no deja de ser otro testimonio de su inquietud universal surrealista. Una vez instalado en París, vivió la vida bohemia de Montparnasse, en la Rue L'École de Medecin:

*intimando en el ambiente de las tertulias literarias (...) pero nunca le faltó el giro abundante y repetido de su padre. Gracias a esta desahogada situación va a poder escribir y publicar su segundo libro llamado Poesía de perfil*<sup>25</sup>.

Se relaciona con la Escuela Española de pintores de París: Bores, Cossío, Peinado, Ángeles Ortiz, a quienes ayuda económicamente y cuya obra coleccionó y de la que no queda constancia porque desapareció en el incendio de su casa del Pº de Sancha de Málaga al estallar la Guerra Civil en 1936. El poeta malagueño estuvo vinculado muy estrechamente con estos pintores,

---

<sup>22</sup> Tal y como me recordó Pepín Bello en "Los Cigarrales de Toledo" en julio de 1994, en una conversación personal.

<sup>23</sup> La fundación y las actividades de la "Orden de Toledo" están detalladas en *Mi último suspiro* de Luis Buñuel, op. cit.

<sup>24</sup> A. Gómez Yebra, *Antología de la generación del 27*, Madrid, Bruño, 1995, p. 19.

<sup>25</sup> Juan García Rodríguez, op. cit., p. 29.

### *III.1. Vida de José María Hinojosa*

a los que encargó los dibujos que ilustraron sus libros de poesía<sup>26</sup>. En 1925, también viajó por Europa con su familia, a Italia y Holanda fundamentalmente. Es el año en que descubre el surrealismo y se relaciona con algunos de sus fundadores<sup>27</sup>. Escribe un manifiesto<sup>28</sup> "contra la Iglesia, la Propiedad Privada y la Familia", hoy desaparecido<sup>29</sup>, de clara ascendencia bretoniana, que envía a sus conocidos del entorno de la Residencia de Madrid.

El 18 de enero de 1926, Hinojosa escribe a Sánchez Cuesta desde París, y le comunica su "temor de volver a España" por lo bien que se encuentra en la capital francesa:

*Tengo muy avanzados dos libros de poesía nuevos: Venus y un marinero y La Rosa de los Vientos. Además llevo escritos dos capítulos de una novela y casi terminado El Aviador y El Buzo<sup>30</sup>.*

*Venus y un marinero* era el título de un cuadro de Dalí. *El aviador* y *El Buzo* es parte de una greguería de Gómez de la Serna. De los capítulos de la novela a los que se refiere Hinojosa, seguramente, al menos uno de ellos, se trata del que está fechado en París, en 1926, de *La Flor de California*, que con el mismo

---

<sup>26</sup> Algunos de estos dibujos se reproducen al principio de esta tesis.

<sup>27</sup> Juan Manuel Bonet, op. cit., p. 336.

<sup>28</sup> Citado en II.1.1.1. Concepto de vanguardia en España; II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa; III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta *FC*; y Epílogo.

<sup>29</sup> Introducción de J. Neira, op. cit., t. I. p. 16. Citado por A. Sánchez-Rodríguez, *José María Hinojosa*, op. cit., p. 25.

<sup>30</sup> Carta nº 19 del Epistolario inédito de Hinojosa a Sánchez Cuesta. (Julio Neira, tesis doctoral, op. cit. p. 297, Apéndice.)

### III.1. Vida de José María Hinojosa

título inicia el libro.

Se licencia en Derecho en Madrid, tras su vuelta de París en abril de 1926, de donde regresó lleno de ilusiones y entusiasmo surrealistas. A continuación, hace su servicio militar<sup>31</sup> también en la capital. En junio de 1928, comienza un largo viaje<sup>32</sup>. Pasa en Londres casi dos meses aprendiendo inglés. A finales de julio de 1928, acompañó en su viaje de novios a José Bergamín<sup>33</sup> y a Rosario Arniches, haciendo...

*un crucero que le llevó a varios países de Europa, incluida la URSS, donde desembarcó disfrazado de torero<sup>34</sup>.*

Recorrieron Rusia, aunque también visitaron los países nórdicos<sup>35</sup>. Luis Alonso Girgado, en 1984, sitúa la fecha del viaje a Rusia también en 1928 y confirma que Hinojosa entró en el país vestido de torero surrealista:

*...con un traje que solicita expresamente a su familia. Su extravagante vestimenta hace que algunos amigos se distancien discretamente cuando pasean con él<sup>36</sup>.*

También en Málaga sus amigos se distanciarán de él, avergonzados,

---

<sup>31</sup> Baltasar Peña Hinojosa, "José María Hinojosa (1904-1936)", op. cit., p. 157.

<sup>32</sup> El viaje es un tema fundamental de la obra poética hinojosiana, principalmente en *La Rosa de los Vientos* (1927) y en *La Flor de California* (1928). Vid IV.2.2.5.5. El viaje como huida existencial.

<sup>33</sup> José Bergamín negó a Neira haber conocido a Hinojosa. Vid III.3.2. El olvido del surrealista malagueño del 27.

<sup>34</sup> Juan Manuel Bonet, op. cit., p. 336.

<sup>35</sup> Introd. J. Neira, J. M<sup>a</sup> Hinojosa, op. cit., t. I., p. 24.

<sup>36</sup> Luis Alonso Girgado, op. cit., p. 133.



### *III.1. Vida de José María Hinojosa*

cuando el poeta pasee estrafalariamente con Dalí en marzo de 1930. La visita que realizaron a Rusia Bergamín, su mujer e Hinojosa fue la primera visita turística que las autoridades soviéticas permitían desde la revolución de octubre de 1917<sup>37</sup>. Julio Neira cuenta su versión del final de este viaje de 1928:

*Por cierto que la última noche de travesía se celebró en el barco una fiesta de disfraces e Hinojosa entró en la Unión Soviética vestido de torero, con un traje hecho a medida que sus padres le habían enviado a Londres. Regresan por ferrocarril, vía Berlín, y el 4 de septiembre ya están en Madrid<sup>38</sup>.*

Y como la historia de la recepción de la obra de Hinojosa y de la interpretación de su vida adquiere a veces matices inesperados o mágicos, producto de la invención y la falta de rigor, Alfonso Canales situó esta visita a Rusia en 1927, que fue con seguridad en 1928. El crítico cuenta del poeta malagueño:

*A Hinojosa le ocurrió lo que a otros muchos intelectuales independientes: volvió de Rusia decepcionado. Cuenta su parte Baltasar Peña (la persona que mejor le conoció) que dos o tres años más tarde, reaccionó hacia la derecha y se afilió al Partido Agrario, cuyo programa distaba mucho de parecerse al programa falangista. A partir del advenimiento de la República, dejó de escribir y se entregó por completo a la actividad política<sup>39</sup>.*

Después de la decepción de su viaje a Rusia -había visto conducir camiones a las mujeres y muy malas condiciones de vida-, regresa a Madrid, en donde le aguarda el habitual desdén hacia su persona y obra.

---

<sup>37</sup> Introduc. de Julio Neira, op. cit, t. I. p. 24.

<sup>38</sup> Ibídem.

<sup>39</sup> Alfonso Canales, "La muerte de Hinojosa", Jábega, nº 1, Málaga, p. 89.

### III.1. Vida de José María Hinojosa

Hinojosa abandonó el mundo literario como Rimbaud<sup>40</sup>. Publicó su último libro en enero de 1931, *La sangre en libertad*, con veintisiete años de edad<sup>41</sup>. Pero no será su muerte, en 1936 la que silenció su palabra, sino que la silenciaron los vivos cinco años antes<sup>42</sup>. No dejó de ser poeta ni surrealista sin motivo. Las razones que le llevaron a ello fueron varias y hay que buscarlas en su vida y en el rechazo a su obra. El abandono de su actitud artística se debió a la gran decepción que sufrió<sup>43</sup>. La búsqueda de una ética surrealista, lejos de la religión católica que se le había inculcado, su ansia de libertad y de justicia, y su anhelo de trascendencia se convirtieron en realidad en el humo de un cigarrillo<sup>44</sup>.

Los pintores cubistas de París, el librero Sánchez-Cuesta, Dalí, Buñuel, Prados, Moreno Villa, Pepe Bello, García Lorca, e

---

<sup>40</sup> Rimbaud es citado como "calavera ilustre" en *FC*, p. 86. Vid I.2.2. La evolución de Breton hasta 1930.

<sup>41</sup> Aunque este libro estaba escrito con anterioridad.

<sup>42</sup> Alfonso Sánchez-Rodríguez pensaba en 1995 que "Con las manos juntas" era el último poema que escribió Hinojosa. (A. S. R., "José María Hinojosa: El hombre que se empeñó en dejar de ser poeta", *Isla Cultural*, n.º 1, Cantoblanco (Madrid), 8-XII-95, p. 28.) Este poema citado lo publicó M. Altolaquirre en *Poesía*, n.º 4, París, 1929.

<sup>43</sup> Vid II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa, y III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa...

<sup>44</sup> "... una bola de tabaco que despedía un olor a incienso al ser quemada en mi dunhill. El humo que salía de mi pipa trazó el itinerario recorrido por Phileas Fogg...", Hinojosa, op. cit. p. 75.

### III.1. Vida de José María Hinojosa

incluso Vicente Aleixandre<sup>45</sup>, se fueron esfumando poco a poco, se habían ido alejando de su vida entre la niebla hasta que al mirar a su alrededor, como en el "Viaje a Oriente" de *La Flor de California*, estaba solo<sup>46</sup>.

Para Vicente Aleixandre era un vago recuerdo. Otros no recordaban haberle conocido, como Dalí<sup>47</sup>, que en una entrevista antes de morir dijo que no había oído su nombre en su vida. El mismo que en 1925 le ilustrara *Poemas del campo*, y que en 1930 acudiese a Málaga invitado por el poeta. En esta ocasión, Hinojosa, Prados y Dalí proyectaron hacer una revista surrealista<sup>48</sup>.

Hinojosa abandonó su vida literaria por la confluencia de varias circunstancias que le causaron una gran crisis personal. Entonces se decidió a instalarse definitivamente en Málaga y a abandonar para siempre la creación. Entre estas causas estuvieron, fundamentalmente, sus decepciones, para empezar la que le produjo el comunismo en la citada visita a Rusia con el matrimonio Bergamín. Un desengaño de mayor trascendencia será el provocado por sus relaciones personales con los surrealistas

---

<sup>45</sup> Vid IV.2.1.4. La historia de una amistad no correspondida: Aleixandre e Hinojosa.

<sup>46</sup> " A la llegada del barco tendieron una escala para que nos reintegrásemos a él, pero [sólo] lo hice yo porque mis dos amigos se habían internado tierra adentro, desapareciendo entre los verdes y los blancos de la vega del Genil...". Hinojosa, op. cit., p. 54.

<sup>47</sup> Vid II.1.5. La Residencia de Estudiantes...

<sup>48</sup> Vid II.1.6 La ausencia de medios de expresión exclusivamente surrealistas en España. Revistas surrealistas españolas.

### *III.1. Vida de José María Hinojosa*

españoles del 27. Esta última decepción fue consecuencia del rechazo de sus compañeros de generación<sup>49</sup> a su persona y obra. Los poetas del 27 no supieron valorar su auténtica vocación bretoniana, por lo que no le siguieron en su inicial descubrimiento del surrealismo francés<sup>50</sup>. Le despreciaron por razones no literarias, y le consideraron un poeta sin ninguna importancia y un niño rico que financiaba sus propias ediciones<sup>51</sup>. Las bromas de las que fue objeto y la desvalorización de su obra poética le causaron una mella indeleble con el paso de los años<sup>52</sup>.

José María Hinojosa sufrió además otra decepción al enamorarse de Ana Freüller, una joven de la burguesía malagueña, tenista y aviadora<sup>53</sup>. Doña Ana declaró<sup>54</sup> que ella nunca animó a José María a que siguiese escribiendo, más bien le desanimaba. Alfonso Sánchez-Rodríguez mantuvo una entrevista personal con Ana

---

<sup>49</sup> Vid III.3.2. El olvido del surrealista malagueño del 27.

<sup>50</sup> Vid II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa.

<sup>51</sup> Por ejemplo, el mismo Gerardo Diego tuvo que financiar la publicación de su primer poemario.

<sup>52</sup> Vid III.2. Recepción de Hinojosa en vida del autor.

<sup>53</sup> Fallecida en agosto de 1995 en Málaga, había sido una mujer guapa, inteligente y divertida. D<sup>a</sup> Ana fue descendiente de Juan Valera y nieta del Marqués de Paniega. (José Luis Cano, entrevista con M. S. Altolaquirre, op. cit.) *Interviú* publicó un reportaje sobre ella, en 1985, por ser entonces la aviadora española de más edad.

<sup>54</sup> Alfonso Sánchez-Rodríguez me lo contó personalmente, en el Cerrado de Calderón de Málaga, en agosto de 1995, en una entrevista mantenida para la elaboración de esta tesis.

### III.1. Vida de José María Hinojosa

Freüller, en la cual ella dejó clara cuál fue su influencia sobre Hinojosa:

Yo le hice daño, pero es que él era muy idealista y yo no; yo siempre he sido realista. Yo no quería que él abandonase la literatura; lo que no me gustaba era que me mandara versos a mí. Los versos no me gustan, ni las novelas. A mí me gusta la Historia, lo real. Quizá le hice daño... Una vez me dijo: "Hay que sufrir para poder escribir..." Sí. Él cambió, y desgraciadamente fue por mi culpa...<sup>55</sup>

A pesar de que D<sup>a</sup> Ana no correspondía a su amor, Hinojosa hizo todo lo que pudo por conquistarla. No sólo estuvo presente en su vida sino también en su obra, ya que la joven malagueña aparece en los libros surrealistas que Hinojosa escribió hasta 1930. Alfonso Sánchez-Rodríguez considera esta relación como un desencadenante en el final de la trayectoria poética de Hinojosa:

Ana Freüller fue testigo principal de la desintegración del personaje poético que José María Hinojosa había construido sobre todo a partir de *Orillas de la luz*. Doña Ana tuvo sin duda que presenciar las cavilaciones de su poeta, quien en poco tiempo retiró de la imprenta "Sur" un libro, *Fuego granado, granadas de fuego*, y lo entregó otra vez, aunque con un título distinto: *La sangre en libertad*. En este último poemario queda apuntada en clave la peripecia sentimental vivida por José María Hinojosa; sin ella no puede entenderse su decisión final de abandonar la poesía<sup>56</sup>.

Por D<sup>a</sup> Ana, que era de educación religiosa, Hinojosa retiró de su estudio un desnudo de Dalí por el que su propia madre no entraba en la casa de su hijo. José María le ofrecerá, un poco después, en 1930, también un acercamiento a la Iglesia. Su familia, aunque se alegró de esta decisión, no terminó nunca de

---

<sup>55</sup> A. Sánchez-Rodríguez, "José María Hinojosa: El hombre que se empeñó en dejar de ser poeta (II)", op. cit., p. 29.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

### III.1. Vida de José María Hinojosa

perdonarle su apostasía y sus actitudes iconoclastas. Ni siquiera le entendieron sus hermanas después de muerto, ni hoy sus descendientes más directos<sup>57</sup>.

Asimismo, hay que recordar el cruel desengaño sufrido por Hinojosa en la visita a Málaga de Dalí y Gala en 1930. A la musa daliniana le habían extirpado los ovarios recientemente, por lo que la pareja aceptó la invitación que Hinojosa les hiciera repetidas veces<sup>58</sup>, para que Gala se recuperase. José María Hinojosa, que era entonces para Salvador Dalí "*un amigo de su época madrileña en la Residencia*"<sup>59</sup>, le había prometido ayudarle a costear su estancia en Málaga a cambio de alguna pintura. El anfitrión instaló a la pareja en una habitación del Hotel Santa Clara de Torremolinos. En donde, los Dalí recibían a intelectuales y artistas con quienes practicaban juegos surrealistas. José Luis Cano, por ejemplo, recuerda cómo una tarde, estando él mismo, Prados y Carmona de visita, Emilio Prados les propuso que jugaran a dibujar entre los cinco un

---

<sup>57</sup> Con quienes entré en relación gracias a Margarita Smerdou Altolaquirre. Mi primera entrevista con la familia de Hinojosa, en febrero de 1994, fue con una sobrina carnal suya, D<sup>a</sup> Asunción de Lasarte y su hijo, D. José María Lasarte, un sobrinieto del poeta -que dirige hoy la finca de Alameda-. Estas personas me advirtieron de las malas relaciones familiares y del poco interés que tienen por la obra del autor de *FC*. En una conversación telefónica, mantenida el 10 de marzo de 1997, con Julio Neira, éste me confirmó que la familia fue la primera en olvidarse del poeta.

<sup>58</sup> Alfonso Sánchez-Rodríguez, "Gala y Dalí (Notas sobre un episodio de la aventura surrealista malagueña de 1930)", *Sur Cultural*, n<sup>o</sup> 169, Málaga, 24 de septiembre de 1988, p. I.

<sup>59</sup> Vid II.1.5. La Residencia de Estudiantes y el surrealismo catalán.

### III.1. Vida de José María Hinojosa

"cadáver exquisito"<sup>60</sup>:

*El resultado fue un divertido monstruo, que tenía por cabeza un enjambre de abejas, por cuello una rejita andaluza, por brazos una serpiente que sostiene un reloj de bolsillo y una hilera de bombillas ensartadas, por pecho una sombrerera, por vientre una pecera con cuatro peces, por sexo un par de gafas y por piernas otra serpiente y un reloj despertador*<sup>61</sup>.

Antes de finalizar su estancia en Málaga, Dalí le regaló el cuadro prometido a Hinojosa, como pago simbólico de su hospitalidad. A continuación, antes de marcharse, el pintor catalán le pidió el cuadro a Hinojosa para retocarlo, y en vez de devolvérselo lo rompió delante de él<sup>62</sup>.

Julio Neira ha señalado que, en los primeros días de abril de 1930, en vista de la debilidad moral y psicológica que estos acontecimientos iban produciendo en José María, su padre, Don Salvador, aprovechó cuidadosamente el momento para acompañarle

*a unos Ejercicios Espirituales, dirigidos por los jesuitas. Compañía a la que la familia Hinojosa se encontraba particularmente ligada*<sup>63</sup>.

Este hecho sucedía justo un mes después del desplante y el maltrato del que fue objeto Hinojosa por parte de Dalí, cuyo comportamiento ya había sido similar en París, donde Breton lo había expulsado del movimiento surrealista francés por fascista<sup>64</sup>. Neira denomina este momento en Hinojosa como de

---

<sup>60</sup> A. Sánchez Rodríguez, op. cit., p. I.

<sup>61</sup> Ibídem.

<sup>62</sup> Ibídem.

<sup>63</sup> Julio Neira, "El surrealismo en J. M<sup>a</sup> Hinojosa (Esbozo)", *El surrealismo*, op. cit., p. 285.

<sup>64</sup> Vid Cronología.

### III.1. Vida de José María Hinojosa

regresión a un estado burgués conservador desde la posición surrealista y religiosamente no practicante en los años anteriores<sup>65</sup>.

En estas condiciones, Don Salvador reclamó a José María que se hiciese cargo de sus obligaciones familiares, entre las que se encontraban la defensa de los intereses de sus jornaleros y la de su propia tierra. La consecuencia directa de sus responsabilidades familiares fue la defensa política de sus intereses. Hinojosa había cambiado. La fe en el poeta surrealista que había sido se transformó en desencanto y en actitud benévola hacia quienes le habían consentido y mantenido sus excesos. Se sintió en deuda con su familia, y su padre no desaprovechó su debilidad psicológica.

Así, a partir de 1930, se politiza abiertamente como casi todos sus contemporáneos. Los testimonios de su discurso político los recogió Alfonso Sánchez-Rodríguez en *José María Hinojosa: Ensayo bibliográfico*, donde dedica un capítulo a los "Textos políticos" de Hinojosa, en el que se ofrecen las referencias bibliográficas de estos textos publicados en Málaga, en *La Unión Mercantil*, principalmente, o en el *Diario de Málaga*, de 1931 a 1936<sup>66</sup>.

Las críticas políticas contra José María Hinojosa en estos años fueron muy duras y parecen olvidar la identidad de la persona a quien se referían. Hinojosa abandonó el más exacerbado

---

<sup>65</sup> Julio Neira, op. cit., pp. 284-285.

<sup>66</sup> A. Sánchez-Rodríguez, *José María Hinojosa: ensayo bibliográfico*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación Provincial de Málaga, 1995, pp. 22-32.



### *III.1. Vida de José María Hinojosa*

surrealismo que pretendía cambiar la vida para recuperar una actitud de derrota individualista donde sólo le quedaba la defensa de los intereses que su padre le solicitaba. Esta postura era consecuencia de la gran decepción sufrida por todos los acontecimientos explicados. Juan García Rodríguez resume así el final de la historia del poeta generoso que un día soñó con la libertad:

*Durante la II República intervino activamente en política, interesándose sobre todo, en los temas agrarios, tomando una postura ultraconservadora. En las elecciones de febrero de 1936 se presenta como candidato a Cortes, en las filas del ultraderechista Partido Agrario<sup>67</sup>.*

Julio Neira, en 1982, dio su autorizada opinión sobre este asunto:

*Ante la polarización política de la sociedad española, Hinojosa dio una respuesta de clase, la clase a la que nunca había dejado de pertenecer; e instaurada la II República Española, Hinojosa buscaría en el espectro político derechista, del tradicionalismo, al Partido Agrario en el que se inscribiría, siendo nombrado Secretario del Partido en la provincia; por esta formación política, que defendía los intereses de los terratenientes frente a las exigencias del campesinado, se presentó en febrero de 1936 a las elecciones de diputados, pero resultaría derrotado mediante turbios manejos electorales de sus propios correlegionarios. Sin embargo, la propaganda para estas elecciones le daría una imagen inconfundiblemente derechista, que motivó su detención al producirse el Alzamiento Nacional franquista, y que le llevaría a la muerte por fusilamiento el 22 de agosto del 36 a manos de vengativos milicianos "incontrolados"<sup>68</sup>.*

Se reproduce esta larga cita de Julio Neira porque en ella se encuentran algunas cuestiones que facilitan matizar mi diferencia

---

<sup>67</sup> Juan García Rodríguez, op. cit., p. 30.

<sup>68</sup> Julio Neira, op. cit., p. 285.

### *III.1. Vida de José María Hinojosa*

de opinión con Neira, con todo respeto, así como la incomprensión que sufrió Hinojosa hasta los últimos años de su vida, como el surrealista que fue. En mi ya expresada opinión, las vinculaciones con la política de Hinojosa parecen más producto de sus circunstancias familiares que de sus más íntimos impulsos personales. Y si admito una derechización de su ideología es para interpretarla como una muestra más de su carácter surrealista, inclinación fatal con la que había nacido y que le acompañó hasta su muerte. Hinojosa fue un fiel seguidor de Breton que, como él, acabó convencido de la incapacidad de la lucha política de los surrealistas<sup>69</sup>. En cuanto al Partido Agrario, el Padre jesuita J.M. Díez-Alegría<sup>70</sup> opina que este Partido fue inicialmente un partido progresista que cuidaba igualmente de los intereses de los terratenientes y de los trabajadores; aunque posteriormente ciertos sectores del Partido se inclinaron hacia posturas más conservadoras.

A pesar de los hechos, no todos los testimonios coinciden. Baltasar Peña Hinojosa, pese a declaraciones reseñadas de índole bien distinta, sorprende favorablemente cuando afirmó que:

*La juventud intelectual tomó posiciones bien definidas y José María dio media vuelta de repente hacia un tradicionalismo con el que no había tenido hasta entonces contactos ni coqueteos. Podríamos considerarla como una actitud surrealista.(...) El Hinojosa liberal, incluso comunistoide, más tarde agrario y tradicionalista, no significan un zigzag por una dirección averiada, sino un lógico patinar*

---

<sup>69</sup> Vid I.4.3. Política y surrealismo francés.

<sup>70</sup> Entrevista personal con el Padre Díez-Alegría en su domicilio madrileño en abril de 1994, con motivo de la realización de esta tesis.

### III.1. Vida de José María Hinojosa

sobre el suelo resbaladizo que le tocó vivir. (...) Pero hay una directriz en toda ella, sin esguinces, su poesía (...) Y cuando las circunstancias le pueden hacer desviar su vocación, terminan sus libros, terminan sus versos, el poeta. Ya ha cumplido su ciclo<sup>71</sup>.

En julio de 1936, al estallar la guerra civil, desvalijan e incendian<sup>72</sup> la casa que José María Hinojosa tenía en el Pº de Sancha de Málaga. Se pierde así toda la valiosa pinacoteca del poeta<sup>73</sup>, su biblioteca, sus papeles personales, sus cartas y algunas de sus obras inacabadas. Se sabe que las llamas destruyeron *El aviador* y *el buzo*, que era una obra teatral<sup>74</sup>. José Luis Barrionuevo, que estuvo en el estudio de Hinojosa, lo describe:

*El recuerdo de José María Hinojosa lo llevo unido al de aquel su estudio, museo de pintura de tantos artistas amigos, de tantas obras de arte, de su biblioteca, todo ello destruido por las llamas de los incendios revolucionarios que precedieron en días al de su muerte*<sup>75</sup>.

La familia Hinojosa, al estallar la guerra y al estar en zona republicana, se había escondido en una casa que tenía en La Caleta de Málaga. Parece ser que un antiguo jornalero suyo les delató. Lo que no fue cierto es la tesis mantenida por Rafael Alberti que sostiene que José María Hinojosa murió fusilado en

---

<sup>71</sup> Nota Previa de B. Peña Hinojosa, José María Hinojosa, *Obras Completas*, op. cit., 1974, pp. 19-20. El subrayado es mío.

<sup>72</sup> Pilar Martos Hinojosa, op. cit.

<sup>73</sup> Pinacoteca que contenía pinturas de Salvador Dalí, Gregorio Prieto, Manuel Ángeles Ortiz, Joaquín Peinado, Bores, Moreno Villa...

<sup>74</sup> Juan Manuel Bonet, op. cit., p. 336.

<sup>75</sup> Barrionuevo, "Málaga", ABC, Madrid, 10-IX-74, p. 42.

### III.1. Vida de José María Hinojosa

manos de sus propios campesinos. Rafael Alberti lo cuenta en su *Arboleda perdida*, al recordar su segunda visita a Juan Ramón:

Otro fue el compañero la tarde de mi segunda visita: José María Hinojosa, "el vívido gráfico poeta agreste", hijo de hacendados malagueños, caído bajo las balas de sus propios campesinos en las confusas horas iniciales de la guerra civil<sup>76</sup>.

Este equívoco sobre la muerte de Hinojosa lo recogió Vittorio Bodini en su *I poeti surrealisti spagnoli*, donde también confunde la fecha en que Hinojosa fue a París -1926 por 1925-, y hace una observación malévola de la fama de "los medios financieros de Hinojosa más que poéticos" y de su "superficial adhesión al surrealismo", por lo que no lo incluye en su antología:

L'altro nome che lasciamo fuori dall'antologia è quello di José María Hinojosa. Malaghegno, più largamente dotato di mezzi finanziari che di mezzi poetici, andò a Parigi nel 1926 e si mise in contatto con gli ambienti surrealisti.(...) La superficialità della sua adesione al surrealismo è tragicamente dimostrata dal fatto che al approssimarsi della guerra civile, ricordandosi d'essere un ricco proprietario, aderì alla Falange. Fu ocioso dai suoi contadini<sup>77</sup>.

Es curiosa la versión de Carlos Manzanos en castellano del último párrafo de esta obra de Bodini, en la que se abstiene de traducir el original literalmente omitiendo la adhesión de Hinojosa a la Falange. Sin embargo, el aparente descuido es pertinente porque Hinojosa nunca perteneció a la Falange<sup>78</sup>:

La superficialidad de su adhesión al surrealismo queda demostrada por el hecho de que, al aproximarse la guerra civil, recordando que era un rico propietario,

---

<sup>76</sup> R. Alberti, *La arboleda perdida*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1959, p. 208.

<sup>77</sup> Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, op. cit., p. XCVII.

<sup>78</sup> A. Canales, "La muerte de Hinojosa", op. cit., p. 89.

### *III.1. Vida de José María Hinojosa*

*tomó una actitud contraria a la de sus compañeros*<sup>79</sup>.

El fusilamiento de Hinojosa, cometido en agosto de 1936, es irremediablemente paralelo al de Federico García Lorca, como recordó Alfonso Canales:

*lo que en el caso de Lorca fue calificado justamente de asesinato, en el caso de Hinojosa se rotuló, contra toda justicia, como rendición de cuentas*<sup>80</sup>.

Todo lo que se exalzó la poesía y la obra de Lorca con su muerte sirvió para oscurecer y borrar completamente del panorama literario la figura de Hinojosa. Esta es la teoría que Julio Neira mantiene y que yo comparto<sup>81</sup>. Un testigo de excepción, José Bello, contó cómo conoció la noticia de la muerte de Federico:

*La noticia de que Federico había sido asesinado nos llegó a Madrid como otras noticias pero no la creímos, no podía ser verdad*<sup>82</sup>.

El mismo Bello recuerda también de cómo se enteró de la muerte de Hinojosa:

*Pues igual. Málaga era tan peligroso como Madrid. Federico se fue de Madrid a Granada a casa de los Rosales que eran falangistas y creyó que allí estaba seguro, pero se equivocó*<sup>83</sup>.

El final de José María Hinojosa comenzó el día en que fue

---

<sup>79</sup> V. Bodini, *Los poetas surrealistas españoles*, op. cit., p. 102.

<sup>80</sup> Alfonso Canales, op. cit., p. 88. Reproducido en el homenaje de *Sur Cultural* a Hinojosa en septiembre de 1986.

<sup>81</sup> Entrevista a Julio Neira, en el entonces Ministerio de Educación y Ciencia en Madrid, con motivo de la elaboración de esta tesis, en el verano de 1995.

<sup>82</sup> José Bello, op. cit, 14 de diciembre de 1995.

<sup>83</sup> *Ibídem*.

### *III.1. Vida de José María Hinojosa*

encarcelado, el 26 de julio de 1936, junto a su padre, Don Salvador, y su hermano Francisco, en la Prisión Provincial de Málaga:

*Durante las primeras semanas que siguieron al estallido de la guerra, esta prisión fue un lugar seguro (...). La seguridad de la Prisión terminó en la mañana del 22 de agosto. Los presos han tomado café y pan, cuando de pronto suenan los antiaéreos de los barcos de la Escuadra (...). Desde el patio de la cárcel se ven tres aviones que evolucionan y, al cabo, sueltan su carga sobre los depósitos de gasolina de la C.A.M.P.S.A. Poco después se oyen gritos que llegan de la calle. Un tal Joaquín Ballesteros anuncia que están asaltando el edificio. Un grito suena, al otro lado de la cancela del departamento: "Aquí están todos los de la Caleta". (La Caleta era el barrio de Málaga donde vivía la alta burguesía malagueña)<sup>84</sup>.*

Este 22 de agosto precipitó el final de la vida de los Hinojosa,

F. Valls lo contó como testigo presencial y cronista:

*Aparece un individuo alto, que viste un mono kaki verdoso (...). Por si nos quedaba alguna esperanza nos dice (...) que vienen a matarnos a todos. Le siguen varios individuos con mono azul. (...) Estamos formados en dos filas dobles, como cuando vienen los oficiales de Prisiones a contarnos. Por este callejón que queda formado en el medio (...) nos pasan revista (...) Millán y los demás pasan arriba y hacia abajo, preguntando a todos por qué están aquí, y diciendo a gritos que vamos a pagar las muertes que hemos hecho en la calle (...) Suenan los primeros nombres de los que van a ser asesinados, que son: don Francisco Biote Herrera y don Francisco Biote Cano (...) don Leopoldo Gross Pries, al oír su nombre sale de las filas (...) Don José María Hinojosa Lasarte, su hermano Paco y don Salvador, que va detrás de sus dos hijos...<sup>85</sup>*

Por otro lado, Luis Alonso Girgado declaró que el asesinato de Hinojosa se produjo como represalia de un bombardeo:

*Destacado en ese ámbito [el de CEDA] es encarcelado en*

---

<sup>84</sup> Alfonso Canales, op. cit., p. 89.

<sup>85</sup> Francisco Valls Lluch, *Mi diario entre los mártires*, Granada, Imprenta de H<sup>º</sup>. de Paulino Ventura, 1937<sup>2</sup>, pp. 52-56.

### III.1. Vida de José María Hinojosa

*Málaga al comienzo de la Guerra civil, y en represalia por un bombardeo que la ciudad había sufrido por parte de los sublevados, es fusilado...<sup>86</sup>.*

El día 23 de agosto, a la mañana siguiente de su muerte, apareció el cadáver de José María Hinojosa "con heridas de tiros por todas partes", junto a las tapias del cementerio de los pobres, los suicidas, los herejes y amancebados, en el cementerio de "El Batatar", según la versión de Alfonso Canales<sup>87</sup>. Curiosa paradoja la de sus asesinos que le mataron por conservador y no le enterraron en el cementerio de los católicos burgueses. Sin duda, aunque sus asesinos no lo supiesen, a lo largo de su trayectoria surrealista, Hinojosa estuvo mucho más del lado de los pobres, los suicidas y los herejes que de los poderosos que privan de libertad al ser humano<sup>88</sup>. Él mismo fue acusado por su propia madre de hereje. Terminada la guerra en 1939, los vencedores, en representación del gobierno franquista, fueron a visitar a D<sup>a</sup> Asunción Lasarte de Hinojosa para hacerle honores a su hijo, el poeta muerto. La madre les dijo que se marcharan, que no sabían que su hijo José María había sido toda su vida un descreído, y que no le hubiera gustado ser símbolo de los que habían ganado la guerra<sup>89</sup>. Lo mejor de esta anécdota es que la

---

<sup>86</sup> Luis Alonso Girgado, "La Generación del 27 de nuevo en Litoral: Reencuentro con José María Hinojosa", op. cit., p. 134.

<sup>87</sup> Alfonso Canales, op. cit., p. 89.

<sup>88</sup> Recuérdese su obsesión por la libertad, que se convierte en tema principal en *La Flor de California* y en *La sangre en libertad*. Vid IV.2.2.5.6. El vuelo de la libertad.

<sup>89</sup> Declaraciones de Pilar Martos Hinojosa, op. cit., a la que se lo contó su madre, Pilar, la hermana pequeña de José María que fue testigo de la gallardía de su propia madre.

### *III.1. Vida de José María Hinojosa*

madre estaba muerta desde 1932<sup>90</sup>. No se puede olvidar, sin embargo, que Julio Neira no menciona que José María hubiese muerto en el cementerio de "El Batatar", sino que afirma que fue enterrado en el de "San Rafael", el cementerio sacrosanto de los ricos. De la misma opinión, aunque no habla directamente del entierro, es José Infante, que ofrece también una nueva versión de los hechos:

*murió en las tapias del cementerio de San Rafael y, al parecer por haber servido de esquirol en un huelga de tranviarios<sup>91</sup>.*

José Luis Barrionuevo añade más información sobre las circunstancias que rodearon la trágica muerte del poeta:

*asesinado en 1936, arrancado de la cárcel de Málaga, donde se encontraba en calidad de protegido por el Gobierno de la República de entonces<sup>92</sup>.*

Esta última declaración de Barrionuevo es sorprendente. ¿Estuvo realmente Hinojosa en la cárcel de Málaga protegido por el gobierno republicano? Pero no es menos desconcertante la del poeta José Infante: ¿murió Hinojosa por "haber servido de esquirol en una huelga de tranviarios<sup>93</sup>"? ¿Su muerte fue motivada por una venganza colectiva, como sugería Francisco Lluch F. Valls<sup>94</sup> y confirma Luis Alonso Girgado<sup>95</sup>? Quizá todo sea una

---

<sup>90</sup> Necrológica de D<sup>a</sup> Asunción Lasarte, *La Unión Mercantil*, Málaga, 14 de febrero de 1932, p. 10.

<sup>91</sup> J. Infante, "J. M<sup>a</sup> Hinojosa, un marginado del 27", op. cit., pp. II-III.

<sup>92</sup> José Luis Barrionuevo, "Málaga", op. cit., p. 42.

<sup>93</sup> José Infante, op. cit.

<sup>94</sup> Francisco Valls Lluch, op. cit.



### *III.1. Vida de José María Hinojosa*

verdad relativa o una visión onírica de las que solía tener el poeta. La historia de la muerte de Hinojosa parece una de esas leyendas mágicas que publicó el jovencísimo autor malagueño en *Ambos* en 1923.

El cadáver de José María Hinojosa tenía multitud de disparos en el cuerpo, pero llama la atención que fuesen "sobre todo los ojos"<sup>96</sup> el lugar donde las cuencas apareciesen vacías por completo. Paul Ilie<sup>97</sup> recordó las veces en que Hinojosa expresó su obsesión por "las cuencas vacías de sus ojos", en *La Flor de California*, obsesión surrealista que en su caso se convirtió en la premonición de su muerte.

### *III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor*

El principal objetivo de esta tesis es dilucidar el surrealismo de José María Hinojosa, y más concretamente el de *La Flor de California*, así como establecer las conexiones del autor malagueño y de su obra con el surrealismo español, el francés y la llamada "generación del 27". Con estos presupuestos, es pertinente establecer cuál fue y es la presencia de la obra de Hinojosa en la crítica tanto de su tiempo como posteriormente para comprender mejor cuáles han sido los criterios para su marginación, quiénes le han recuperado como surrealista y por qué

---

<sup>95</sup> Luis Alonso Girgado, op. cit.

<sup>96</sup> Alfonso Canales, op. cit., p. 89.

<sup>97</sup> *Los poetas surrealistas españoles*, op. cit., pp. 298-299.

### *III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor*

y quiénes definitivamente le ignoran. A estos últimos también se les va a obviar en esta selección. Hay que tener en cuenta que son muchas más las ausencias que las presencias.

Los artículos de la recepción de la obra de Hinojosa, en vida del poeta, han sido recopilados por Sánchez-Rodríguez en 1996<sup>98</sup>. Los estudios específicos dedicados a Hinojosa desde su muerte son relativamente escasos si se comparan con la atención crítica que merecieron sus libros en vida. En la primera parte de este capítulo se va a dar una visión general de esta atención para situar la importancia o el desinterés que causó su obra en vida. En la parte siguiente, se hará lo mismo con la atención crítica que ha merecido su obra desde su muerte y que, sin ser tampoco exhaustiva, ofrece un panorama bastante amplio, sobre todo por las decenas de años que abarca. La multitud de documentos tiene que ser entendida como escasa, dentro del tema del surrealismo y el 27, donde la bibliografía es y sigue siendo desbordante. Se establece seguir el criterio del orden cronológico de los libros, en esta primera parte del estudio de la recepción crítica de Hinojosa. En la segunda parte, se seguirá un orden cronológico general, siempre que ello no impida el esclarecimiento de alguna cuestión en particular, en cuyo caso se hará una excepción.

---

<sup>98</sup> Alfonso Sánchez-Rodríguez, *Remolino de voces. La recepción de la obra de José María Hinojosa (1927-1929)*, Málaga, Centro Cultural del 27, 1996.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

#### III.2.1. *Poemas del campo*, Madrid, Imprenta Marot, 1925.

Hinojosa tenía 21 años cuando publicó *Poemas del campo*. El libro está ilustrado con cubierta y retrato de Salvador Dalí. *Poemas del campo* es un libro en verso juanrramoniano o neopopularista, como lo fueran *El libro de poemas* de Lorca, o *Canciones* de Alberti. En *Poemas del campo*, según Neira, son frecuentes los "procedimientos geométricos, que por analogía pictórica podemos denominar cubistas"<sup>99</sup>. El mismo autor cree que *Poemas del campo* es:

*un libro esencialista, puro, entendiendo por tal la  
ausencia de anécdota y que está muy lejos de lo que  
más tarde serían sus producciones surrealistas*<sup>100</sup>.

Sin embargo, en este libro se puede advertir la presencia incipiente de ciertas imágenes vanguardistas, donde se aprecia la concepción ultraísta de la imagen. Por ejemplo, en el poema "Mies" dedicado a José Bergamín:

Dedales de grano  
con barbas de franciscano.  
Sábana de miel  
batida  
por el viento solano<sup>101</sup>.

Tras su fulgurante aparición en el mundo literario en 1923, en la dirección de la revista *Ambos*, será Juan Ramón Jiménez, en 1925, quien admitirá por escrito la existencia de Hinojosa.

---

<sup>99</sup> Introducción, José María Hinojosa, op. cit., t. I. p. 15.

<sup>100</sup> Julio Neira, "El surrealismo en José María Hinojosa" (Esbozo), op. cit., p. 275.

<sup>101</sup> José María Hinojosa, op. cit., t. I., p. 71.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

Alusión que es muy significativa en la historia de la recepción de un poeta ignorado y desconsiderado. Se trata del testimonio de la visita de Hinojosa y Alberti a Juan Ramón Jiménez, que aparece en la conocida carta de Juan Ramón que prologa *Marinero en tierra*<sup>102</sup>. En ella, el poeta de Moguer -a quien Hinojosa le había llevado su primer libro, *Poemas del campo*- recuerda al malagueño como "el vívido, gráfico poeta agreste". Juan Ramón comienza su epístola refiriéndose a Hinojosa<sup>103</sup>. José Luis Cano<sup>104</sup> ha declarado que, conociendo a Juan Ramón, los apelativos que le dedica en esta carta a Hinojosa bien podían ser de elogio o de burla, dependiendo del día que tuviese Juan Ramón. Carlos Bousoño piensa, en cambio, que los adjetivos que le dedica Juan Ramón Jiménez a Hinojosa son muy elogiosos:

Mi querido amigo:

Cuando José M<sup>a</sup> Hinojosa, el vívido, gráfico poeta agreste y usted se fueron, ayer tarde, -después del precioso rato que pasamos en la azotea hablando de Andalucía y poesía-, me quedé leyendo -entre madreselvas en tierna flor blanca y a la bellísima luz caída que ya ustedes dejaron hirviendo en oro en el rincón de yedra; trocadas las lisas nubes, con la hora

---

<sup>102</sup> Madrid, 31 de mayo de 1925.

<sup>103</sup> Con respecto al poemario *Marinero en tierra* de Alberti y su relación con Hinojosa, se han observado algunas pequeñas faltas de precisión en el estupendo *Diccionario de Las Vanguardias en España, (1907-1936)* de J. M. Bonet, debidas quizá a la magnitud el proyecto. Según Bonet, Alberti le dedica a Hinojosa un poema en *Marinero en tierra*. Sin embargo, es Hinojosa quien le dedica un poema a Alberti en su *Poemas del campo*: el poema "Canción final". En cuanto al supuesto poema que Alberti dedica a Hinojosa, en la edición de *Poesía 1924-1937* de Alberti no se encuentra ningún poema dedicado al autor malagueño, aunque sí uno dedicado a Lorca en *Marinero en tierra*. Bonet también dice que le dedica Fernando Villalón a Hinojosa otro poema en sus *Romances del 800* (1929). Juan Manuel Bonet, op. cit., p. 336.

<sup>104</sup> Entrevista personal con M. Smerdou Altolaquirre, op. cit.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

tardía, en carmines marrones y verdes- su **Marinero en tierra**<sup>105</sup>.

En 1925, en la Revista de Occidente<sup>106</sup> el libro de *Poemas del campo* aparece como libro recibido, aunque con el título equivocado: *Flor del campo*. Es una curiosa equivocación que anticipa el título de *La Flor de California*.

En 1927, Juan Chabás, en su reseña de *La Rosa de los vientos*, considera *Poemas del campo* como la entrega de un poeta con sensibilidad:

libro aún adolescente, claro, limpio, pero tenue, escaso para afirmar otro comentario que el que encierra un segundo confiar. Discreción y gusto, sensibilidad delicada<sup>107</sup>.

#### III.2.2. Poesía de perfil, París, Imprenta Le Moil y Pascaly, 1926

*Poesía de perfil* es la segunda obra poética de Hinojosa, que publicó durante su estancia en París. Aparece con ilustraciones y retrato del autor de Manuel Ángeles Ortiz, al que está dedicado. El título de este libro está inspirado en el título *Perfil del aire* de Cernuda. Hinojosa aparece de perfil en el retrato que hizo Ortiz. En *Poesía de perfil*, Hinojosa demuestra ya su dominio de las técnicas vanguardistas y su conocimiento de las bretonianas. *Poesía de perfil* es su primer libro surrealista.

---

<sup>105</sup> "Carta de Juan Ramón Jiménez", Rafael Alberti, *Poesía*, 1924-1937, Madrid, Signo, 1938, p. 27. La negrita es mía.

<sup>106</sup> Revista de Occidente, tomo IX, agosto de 1925.

<sup>107</sup> Juan Chabás, "La Rosa de los vientos de José María Hinojosa", *La libertad*, Madrid, 27 de mayo de 1927, s.p.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

En él aparecen imágenes de ojos arrancados, amputaciones oníricas freudianas o fantasías submarinas que están muy en la línea de su maestro André Breton:

*La blessure guérit tout s'ingénie à se faire reconnaître je parle et sous ton visage tourne le cône d'ombre qui du fond des mers a appelé les perles*<sup>108</sup>.

La publicación de *Poesía de Perfil* pasó casi inadvertida. Las reseñas que le dedicaron en la época fueron sólo dos y de escasa trascendencia literaria. Sin embargo, estas sirven para observar de qué manera aceptaban a Hinojosa algunos de sus contemporáneos; y cuál fue la primera impresión que les causó su "cosmopolitismo, su entusiasmo juvenil, su inocencia"<sup>109</sup> y su cierto paletismo afrancesado. La primera reseña, que es de M. Pérez Ferrero, lo demuestra:

*La primera vez que le vimos tenía un aire de recién llegado. Acababa de llegar, ciertamente. Incluso las burbujas de la primera botella literaria habían saltado, muy poco tiempo antes, con entonado ruido de discreto descorche, como para una libación íntima. De los botones de su chaleco le salían ahora, y se agrandaban después, afuera, sobre cualquier pantalla, imágenes recientes de ciudades cosmopolitas. Acababa de llegar. Pero nosotros hubiésemos asegurado que de otra parte. El Támesis y el Sena se perdían arrastrados por su propia corriente. Los borraba un olor a tomillo fresco, que nos hacía bajar los párpados. ¡Y una evocación -¿sin venir a cuento?- de las campiñas creadas en los belenes de Nochebuena! Con sus pastores de creación también. Sentíamos un deseo vivo de felicitar al viajero de belenes. Posiblemente era en las sugerencias producidas por la lectura de su *Poemas del campo* (...) Esta impresión que entonces nos*

---

<sup>108</sup> (trad: "La herida se cura, se las ingenia para hacerse reconocer y bajo tu cara gira el cono de sombra que desde el fondo de los mares llamó a las perlas".) André Breton, *Poemas 2*, trad. Manuel Álvarez Ortega, Madrid, Visor, 1978, p. 122.

<sup>109</sup> José Bello, op. cit. Bello subrayó lo mal que se había interpretado siempre la ingenuidad de Hinojosa.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

*produjo no ha sido -al tiempo- substituida*<sup>110</sup>.

Se observa la crueldad con la que Pérez Ferrero trae a colación la opinión generalizada con la que se malinterpretaron las citadas palabras de Juan Ramón sobre Hinojosa, que en realidad eran de alabanza. También evidencia su poca intención de cambiar de opinión o de darle alguna otra oportunidad al poeta, al que define por su lozana "juventud" y su "disciplina de trabajo" o por la bella presencia del mar de Málaga y sus pueblecitos costeros en sus poemas.

La segunda reseña de *Poesía de Perfil*, firmada por Romero Murube en *Mediodía*, destaca por la objetividad con la que se trata a Hinojosa. El autor sitúa al poeta malagueño entre "los catorce o quince autores" representantes de la "corriente estética" de la época<sup>111</sup>. Romero Murube, en una actitud muy distinta a la de Pérez Ferrero, comenta cómo Hinojosa ha superado la fase inicial hinojosiana que Juan Ramón denominase de "vívido, gráfico poeta agreste", y cómo en *Poesía de Perfil* se observan ya:

*imágenes plenamente logradas, en la más pura escuela de imágenes nuevas, de imágenes justas sostenidas en la sombra de la idea por todos los resortes misteriosos de la moderna sensibilidad*<sup>112</sup>.

Romero Murube señala también cómo, en *Poesía de perfil*, "la luz

---

<sup>110</sup> M. Pérez Ferrero, "J. M<sup>a</sup> Hinojosa, *Poesía de Perfil*", *La Gaceta Literaria*, n<sup>o</sup> 5, Madrid, 1 de marzo de 1927, p. 4<sup>a</sup>.

<sup>111</sup> J. Romero Murube, *Poesía de perfil*, op. cit., p. 22.

<sup>112</sup> *Ibídem*.

### *III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor*

del mar adquiere siempre una fuerza primordial<sup>113</sup>" que lleva a una trayectoria de deseos infinitos que se lograrán en *La Rosa de los Vientos*.

#### *III.2.3. La Rosa de los Vientos (1926), Málaga, Litoral, 1927*

*La Rosa de los Vientos* se publica como suplemento séptimo de *Litoral*. Está ilustrado con dibujos de Bores. Esta entrega poética comienza con un curioso prólogo, donde el autor da cuenta de su afición a los viajes y de su intención estética renovadora. Hinojosa concreta su latitud y su longitud marítima:

29° 27'6" lat. N - 5° 48'3" long. E

De todos los horizontes  
brotaron poemas nuevos,  
que vinieron a juntarse  
en *La Rosa de los Vientos*,  
y cada poema trajo  
el recuerdo de su cielo<sup>114</sup>.

En la cara anterior al colofón de la edición princeps<sup>115</sup> aparece que *La Rosa de los Vientos* lo dedicó el autor al pintor Francisco Bores y al aviador Carlos Benítez.

La rosa de los vientos simboliza la modernidad, el viaje y los medios de comunicación<sup>116</sup>. El surrealista Soupault había

---

<sup>113</sup> Ibídem, p. 23.

<sup>114</sup> José María Hinojosa, op. cit., t. I., p. 143.

<sup>115</sup> "Este libro se acabó de imprimir el día 20 de mayo de 1927 en la Imprenta Sur, S. Lorenzo, 12, Málaga."

<sup>116</sup> "Los surrealistas franceses se interesan por el arte negro, la Polinesia, la Revolución Soviética, el jazz, los tuaregs y las expediciones al Polo". Introduc. de Julio Neira, op. cit., t. I., p. 20.



### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

publicado, en 1920, *Rose des vents*<sup>117</sup>, con el que el de Hinojosa presenta bastantes relaciones. En 1927, se fundó en Santa Cruz de Tenerife una revista literaria con el nombre homólogo de la misma revista madrileña *La Rosa de los vientos*. Fue fundada por Juan Manuel Trujillo y salieron cinco números, pero esta revista es posterior al libro de Hinojosa escrito en 1926. En Barcelona, en 1936, también se publicó una revista con el título de *La Rosa dels vents*. Se pueden documentar además "rosas de los vientos" en autores de la época como Huidobro, Lorca, Prados, Alberti o León Felipe<sup>118</sup>. Julio Neira considera estéticamente *La Rosa de los vientos* hinojosiana como respuesta

al deseo de asunción de la vanguardia desde sus orígenes, y el lenguaje poético busca el tratamiento heterodoxo y juguetón de la naturaleza que cultivó el creacionismo<sup>119</sup>.

En 1984, el mismo Neira explica el significado primero que tenía la "Rosa de los Vientos" y el que adquiere en esta década. Los poetas de la época tomaron este motivo de la estética ultraísta:

*La Rosa de los Vientos, también llamada de los rumbos, náutica o de la aguja es concepto e instrumento empleado en el mundo náutico que consiste en un círculo dividido en 64 partes iguales por 32 rumbos geográficos principales, sobre el que la aguja imantada señala la dirección que sigue la nave. La Rosa de los Vientos es asimismo motivo tradicional en la literatura de viajes y en la específicamente marinera; pero en la poesía de los años veinte cobra un especial significado, pues será símbolo inequívoco*

---

<sup>117</sup> V. Bartoli-Anglard, op. cit., p. 138.

<sup>118</sup> Introduc. de Julio Neira, op. cit., t. I., p. 20.

<sup>119</sup> Ibídem.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

que marque el rumbo de la modernidad<sup>120</sup>.

Enrique Giménez Caballero en 1927, comenta *Perfil del aire* y *La Rosa de los vientos* de Hinojosa con cierta falta de seriedad crítica, en un tono muy similar al que utilizará Rogelio Buendía en su posterior "Aleluyas en el aire":

*Un alma rosa, de fuerza deportista. Y con la delicadeza japonesa de sonreír exquisitamente durante la tensión. (...) sus dos libros han traído una ventolera de modernidad, finura y cosa bien. Bien, bien. Dificultades y carrera de mil metros. Muchacho bien. Victorias. Y grandes promesas. (...) Málaga, pureza, novedad. Distinción. ¡Hurra!, joven púgil. Sol y gracia*<sup>121</sup>.

El principio de este texto "*Un alma rosa, de fuerza deportista*" y el título hinojosiano de *Poesía de perfil* servirán de inspiración a Alfonso Sánchez-Rodríguez para titular su artículo "José María Hinojosa: Perfil de poeta deportista"<sup>122</sup>.

Juan Chabás, en su reseña de *La Rosa de los vientos* en 1927, se refiere a esta obra como a:

*esa lírica geografía del aire, guía poética de las metáforas que en todos los cuadrantes estrena un temblor de creación*<sup>123</sup>.

Rogelio Buendía, en 1927, incluye a Hinojosa en su "Aleluyas en el aire." Menciona a Prados, Altolaguirre, Alberti, García Lorca, Falla y Juan Ramón, a la vez que hace una referencia jocosa del

---

<sup>120</sup> Julio Neira, "La Rosa de los vientos en los años veinte", *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, Cáceres, 1984, p. 264.

<sup>121</sup> E. Giménez Caballero, "Los Poemas de Hinojosa", *Revista de las Españas*, nº 5-6, Madrid, enero-febrero de 1927, p. 452.

<sup>122</sup> *Ínsula*, Madrid, julio de 1989.

<sup>123</sup> J. Chabás, "La Rosa de los vientos de J. M<sup>a</sup> Hinojosa", op. cit., s.p.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

autor de *La Rosa de los Vientos*:

*José María Hinojosa, colocado en la puerta de los once, paraba, con gesto de Dionisos sin rosas ni racimos, la pelota de oro de la Osa Mayor y deshojaba otras veces, en el campo de tenis, a raquetazos, la Rosa de los Vientos, calcada en cera, en el invierno de Málaga. Así lo vio Simbad*<sup>124</sup>.

#### III.2.4. *Orillas de la luz*, Málaga, Imprenta Sur, 1928<sup>125</sup>

*Orillas de la luz* tiene un marcado carácter surrealista porque en ella aparece asimilada dicha retórica, que Hinojosa combina magistralmente con el colorismo andaluz como por ejemplo en el poema "Misterio de luz y sombra":

*La sombra transparente de mis manos lleva en su cuerpo  
luz de mar y cielo, luz de noche y día, y, entre sus  
pliegues se oculta la savia de la higuera, carne de  
todas las interrogaciones*<sup>126</sup>.

*Orillas de la luz* fue objeto de numerosas reseñas en el año de su edición, en 1928, si se tienen en cuenta las que se habían dedicado a los anteriores libros de poesía de Hinojosa.

En marzo de este año, Enrique Giménez Caballero vuelve a dedicarle atención a Hinojosa en la *Revista de las Españas*, después de haberlo hecho un año antes con cierta ironía. Ahora se va a ocupar de "la andaluza novedad poética" *Orillas de la luz*, de la que resalta casi en exclusiva su "novedad":

*Hinojosa tiene ese corte andaluz-británico muy*

---

<sup>124</sup> R. Buendía, "Simbad en el Mediterráneo", *Papel de Aleluyas*, nº 3, Huelva, septiembre de 1927, p. 4.

<sup>125</sup> Aranda en op. cit., data erróneamente este libro en 1927.

<sup>126</sup> José María Hinojosa, op. cit., t. I., p. 189.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

característico de muchos andaluces. Gusta de emparejar Alhaurín y Baltimore, máquinas y camellos<sup>127</sup>. Sus poesías, genéricas y sutiles, entran dentro de las más nuevas formulas<sup>128</sup>.

En abril de 1928, F. Martín y Gómez realiza una discreta pero respetuosa reseña de *Orillas de la luz*, en la que alaba el sentido común de Hinojosa y demuestra haber comprendido la combinación entre la trascendencia y la actitud juguetona vanguardista del autor malagueño:

El propio autor define admirablemente el libro poniendo al frente de sus poemas unos versos de San Juan de la Cruz: "Vivo sin vivir en mí/ y de tal manera muero/que muero porque no muero". Esta es la gran preocupación en el libro de Hinojosa. De las varias lecturas -necesarias- se saca una inquieta impresión de silencio, de desintegración de todas las cosas, hechas fervor. ¡Extraño misticismo que atormenta, que ahoga! (...) Estos versos seriamente preocupados por un problema trascendental, no se entretienen a jugar por las páginas del libro, y sin embargo están trazados con una encantadora agilidad de travesura infantil<sup>129</sup>.

En *La Gaceta Literaria*, Arconada destaca la prodigalidad de Hinojosa como poeta y su vocación-profesión poética "frente a los recelosos<sup>130</sup>", que ya entonces eran muchos. Este crítico señala asimismo la admirable fantasía de Hinojosa y define sus poemas como "un vivo juego de disparidades" donde se "hace bella la

---

<sup>127</sup> ¿Los camellos son ingleses o son andaluces? me preguntó Carlos Bousoño, op. cit., 15 de julio de 1996.

<sup>128</sup> E. Giménez Caballero, "Orillas de la luz de José María Hinojosa", *Revista de las Españas*, Madrid, marzo de 1928. Recogido en *La Gaceta Literaria*, nº 50, "1928: Total de libros", Madrid, 15 de enero 1929, p. 3.

<sup>129</sup> F. Martín y Gómez, *Orillas de la luz*, Meseta, nº 4, Valladolid, abril de 1928, "Notas".

<sup>130</sup> C. M. Arconada, "José María Hinojosa. *Orillas de la luz*", *La Gaceta Literaria*, nº 34, Madrid, 15-V-28, p. 3.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

*incongruencia*". César M. Arconada recuerda también las relaciones de la poesía hinojosiana con la pintura, alabando "el dinamismo de su fantasía, algo pictórica y picassiana<sup>131</sup>". Por otro lado, aunque Arconada no pasa por alto "la falta de cautela-autocrítica" de Hinojosa, destaca su poesía como personal e intuitiva:

Su desprevenida agilidad le conduce hacia lo poéticamente inverosímil. Y como es natural en quien no domina sus impulsos, se pierde en ello, con bastante peligro para la belleza -justa- del poema, que también, aun dentro de lo incongruente, rechaza todo desequilibrio. "Orillas de la luz" tiene probablemente defectos de ligereza -defecto común en todos los intuitivos-, pero a la vez tiene cualidades excelentes, personales, simpáticas. Hinojosa podrá ser un poeta poco perfecto, pero va camino de ser -entre nosotros: aquí- un poeta personal. Mientras casi todos tratan de mirarse en espejo común, Hinojosa -cualidad de viajero- se deslinda, se desmanda, buscando expresión propia. Acaso le falte mucho para lograrla; pero a mí me agrada su camino de independencia<sup>132</sup>.

Juan Chabás -que había acogido bastante bien *La Rosa de los vientos* de Hinojosa en *La Libertad* en 1927-, quizá ya influido por los prejuicios de otros autores de la época, es menos generoso en su reseña siguiente de *Orillas de la luz*. Así, en 1928, Chabás comenta su desconcierto ante la cita que hace Hinojosa en su libro de San Juan y lo califica como auténtico, pero primerizo, a diferencia de F. Martín y Gómez<sup>133</sup> en su reseña de *Orillas de la luz*, que ya he visto cómo justifica y entiende los versos de San Juan al frente de la obra de Hinojosa.

---

<sup>131</sup> Ibídem.

<sup>132</sup> Ibídem.

<sup>133</sup> F. Martín y Gómez, op. cit.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

Juan Chabás piensa que los aciertos de este libro son casuales<sup>134</sup>. En la Fundación Juan Ramón Jiménez de Huelva se encuentra un ejemplar de *Parábola*<sup>135</sup>, donde se dedica también un breve comentario a *Orillas de la luz* de Hinojosa<sup>136</sup>.

#### III.2.5. *La Flor de California*, Madrid, Nuevos Novelistas Españoles, 1928

*La Flor de California* es el primer y único libro de Hinojosa escrito en prosa<sup>137</sup>. Es precisamente en Cataluña donde surge la necesidad de concederle su debida importancia a este título. Lluís Montanyá, autor de la reseña, reconoce que el surrealismo de Hinojosa está relacionado con el francés. Este crítico empieza su artículo explicando a quien va dirigido el libro hinojosiano, que no es precisamente a quienes "esperen de la literatura la representación de objetos conocidos y los idiomas de la evidencia y la lógica". *La Flor de California* es para los lectores que no busquen otra finalidad que la de encontrarse con sueños, vértigos

---

<sup>134</sup> "Sus hallazgos son fortuitos, islotes: imágenes sueltas, gracia aislada de algún verso. Siempre en fuga, poco frecuente, del tópico. Fuga sin forma. (...) Si el rigor cede, halla contento el ánimo en la frescura que deja el fruto sagaz de buen árbol, pero a medio crecer". (J. Chabás, "J. M<sup>a</sup> Hinojosa: *Orillas de la luz*", *La Libertad*, n<sup>o</sup> 2547, Madrid, 19-V-28, p. 7.)

<sup>135</sup> *Parábola. Cuadernos mensuales de valoración castellana*, n<sup>o</sup> 6, Burgos, mayo de 1928.

<sup>136</sup> No he tenido acceso a este documento, pero Sánchez-Rodríguez me insistió en la falta de importancia de esta reseña, que se limitaba a tratar con amabilidad al autor malagueño. Entrevista personal con este crítico, op. cit., agosto de 1995.

<sup>137</sup> Vid III.4. El estudio de *FC*, IV. Algunas presencias textuales en *FC*, y V. Edición intertextual de *FC*.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

y visiones, lo específico de los textos surrealistas:

*Que aquells qui cerque l'evidència i la lògica per damunt de tota altra cosa, que demanem a la literatura res més que la representació d'objectes que els són coneguts, no es deturin a llegir aquest llibre; fet contra tota lògica i contra tota representació, no és pas per a ells<sup>138</sup>.*

Es curioso que Melchor Fernández Almagro en su artículo "Los poetas de Málaga" de *La Gaceta Literaria*, que dedica un espacio a Hinojosa en 1930, no mencione siquiera el título de *La Flor de California*, libro que creo que era, hasta entonces, el más importante del autor malagueño. Quizá no lo incluyó porque lo considerase prosa<sup>139</sup>, pues transcribe unos curiosos puntos suspensivos al final de la relación de los libros:

*José María Hinojosa, solicitado por el horizonte que sirve de barra al mundo obscuro donde todas las cosas eluden su presencia física, corpórea, para proyectarse abstraídas por el sueño o el recuerdo, en sombras alusivas. Poeta de la evocación y la reminiscencia, flirtea con el superrealismo en cuanto los superrealistas gustan de sondear bajos fondos del alma y del almario. Pero los libros de este poeta -un poco pasmado todavía ante las complejidades que entrevé-, componen una línea sin dislocación notable: ascendente, pero continua: "Poema del campo", "Poesía de perfil", "La rosa de los vientos", "Orillas de la luz"...<sup>140</sup>.*

En la misma *Gaceta Literaria*, Ernesto Giménez Caballero<sup>141</sup> había dado escueta noticia de *La Flor de California* en julio de

---

<sup>138</sup> Luis Montanyá, "Puntos de vista sobre el superrealismo: *La Flor de California* de José María Hinojosa", *L'Amic de les Arts*, nº 26, Sitges, 30 de junio de 1928.

<sup>139</sup> Vid III.4.2. La cuestión del género en FC.

<sup>140</sup> M. Fernández Almagro, op. cit., p. 5.

<sup>141</sup> Ernesto Giménez Caballero, "Libros y márgenes. Cuaderno quincenal de noticias: *La Flor de California*", *La Gaceta Literaria*, nº 61, Madrid, 1 de julio de 1929, p. 3.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

1929.

En el mismo año de la edición de *La Flor de California* (1928), Jose María Hinojosa fue víctima de la famosa "jinojepa" de Gerardo Diego, que publicó en su revista *Lola*<sup>142</sup>, con el seudónimo de Marqués de Altolaquirre. Dice así la "Serranilla de la jinojepa":

*Musa tan fachosa  
non vi en la Poesía  
como la Hinojosa  
de José María.*

*Faciendo la vía  
desde el surrealismo  
a California  
-y lo cuenta él mismo-  
por tierra fangosa  
perdió la sandía  
aqueste Hinojosa  
de José María.*

*Cerca del Moncayo  
-forzoso es decillo-  
topó a su tocayo  
Pepe el Tempranillo.  
Y dice la glosa  
que no le creía  
el otro Hinojosa  
de José María.*

*En un reservado  
con varios pintores,  
con Joaquín Peinado,  
con Francisco Bores  
y Apeles [sic] Fenosa,  
retratos pedía  
el buen Hinojosa  
de José María.*

En la catoblepa<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> *Lola*, suplem. de *Carmen*, n° 2, Santander, [1928], s.p.

<sup>143</sup> Con el nombre de "Catoblepas", inspirado en esta jinojepa, García Lorca publica un poema atribuido a Hinojosa en su *Antología modelna*, edic de M. García Posada, Granada, La Veleta y La Fundación García Lorca, 1995.



### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

se encontró a Picasso  
y díjole: -Paso.  
Europa es ya Eureka-  
Y viva la Pepa.  
Ya no hay más poesía  
que la *Jinojepa*  
de José María<sup>144</sup>.

#### III.2.6. *La sangre en libertad*, Málaga, Imprenta Sur, 1931

El título de *La sangre en libertad* lo anticipa Hinojosa en las últimas líneas del "Texto Onírico VII" de *La Flor de California*, en su habitual escenario bíblico<sup>145</sup>:

y entonces nuestros cuerpos se cubrirán de llagas por  
donde **alcanzará su libertad la sangre** y el aire meterá  
sus dedos hasta tocar nuestras entrañas<sup>146</sup>.

Este libro se publicó en 1931, tras haber sido retirado por Hinojosa de la editorial<sup>147</sup> movido por su crisis personal<sup>148</sup>. Finalmente el poeta opta por publicarlo, pero será el último. Lo ilustra un retrato de José Moreno Villa, en el que se aprecian cuatro caras de Hinojosa superpuestas en el centro. Una de ellas es una premonición de Moreno Villa ya que reproduce a Hinojosa llevando los ojos vendados, como los tendrá en el momento de su fusilamiento. Alrededor, se reproducen siluetas de dos mujeres;

---

<sup>144</sup> Gerardo Diego, *O. C.*, vol. II., op. cit., pp. 1230-1231.

<sup>145</sup> Vid IV.2.2.7. La religión en *FC* y en *PT*.

<sup>146</sup> J. M<sup>a</sup> Hinojosa, op. cit., t. II, p. 91. La negrita es mía.

<sup>147</sup> Entonces el libro se titulaba *Fuego de granado, granadas de fuego*, título que su autor modificó cuando decidió publicarlo.

<sup>148</sup> Vid III.1. Vida de José María Hinojosa.

### III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor

y, entre otros motivos, una paloma muerta a la que le caen gotas de sangre: la libertad que sangra<sup>149</sup>, y cuatro dibujos de Ángel Planells.

El tema principal del libro es la búsqueda de la libertad en un momento vital de crisis existencial en medio del universo. *La sangre en libertad*<sup>150</sup> es la obra surrealista de Hinojosa donde cuaja la tensión entre las técnicas surrealistas y el uso de la métrica tradicional. El resultado es una obra madura, que sin ser bretoniana, sí representa la culminación individual del surrealismo de Hinojosa. No he encontrado reseñas de *La sangre en libertad* en vida de Hinojosa, quizá porque el autor ni siquiera puso en circulación ejemplares de esta obra. El hecho lo demuestra que algunos, de los pocos, estudiosos de Hinojosa no consiguieron acceder a esta obra hasta la primera edición de sus *Obras Completas* en 1974. Por ello, cito, fuera del orden cronológico que llevo, dos importantes artículos de Julio Neira sobre este libro. El primero es de 1984: "Vanguardia y tradición en *La sangre en libertad*", donde se estudia cuidadosamente la alternancia de la métrica tradicional y de la estética de la vanguardia en esta obra<sup>151</sup>, que era entonces una práctica

---

<sup>149</sup> Retrato que se reproduce en Gerardo Diego, op. cit., p. 256. El retrato de Hinojosa aparece reproducido en el principio de *Odas Morales*. En la reproducción aparecen las cuatro caras de Hinojosa, pero no todos los detalles que rodean el original.

<sup>150</sup> Vid IV.2.2.5.6. El vuelo de la libertad, y IV.2.2.7.4. El tema ducassiano de la sangre.

<sup>151</sup> Julio Neira, "Vanguardia y tradición en *La sangre en libertad* de José María Hinojosa", Luis T. González del Valle y Darío Villanueva, *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, Nebraska, Society of Spanish American Studies, Lincoln, 1984, pp. 249-262.

### *III.2. La recepción de la poesía de Hinojosa en vida de su autor*

habitual entre los poetas, como recuerda Leo Geist<sup>152</sup>, y cuyo ejemplo más destacado es el de Gerardo Diego. El segundo artículo al que me refiero es el que publica Neira en *Ínsula* en 1986, titulado "Hinojosa: crisis personal y premonición surrealista en *La sangre en libertad*", donde Neira explica los motivos literarios y personales del cansancio y de la despedida literaria de Hinojosa:

*¿Cómo romper con este hacha invisible  
los cuerpos que mutilan nuestros ojos<sup>153</sup>?*

Debió ser realmente contradictoria la personalidad de Hinojosa, bondadoso y hereje, exagerado en su vanguardismo y en su generosidad. No fue comprendido en su tiempo, fue envidiado, desconsiderado y marginado. José Bello dio la opinión más viva de él:

*Lo que perdió a José María fue su ingenuidad. Si volviese a vivir, hoy le daría unos cuantos consejos para que supiese estar en su sitio<sup>154</sup>.*

---

<sup>152</sup> A. Leo Geist, op. cit., pp. 132-142.

<sup>153</sup> Citado en Julio Neira, "Hinojosa: crisis personal y premonición surrealista en *La sangre en libertad*", *Ínsula*, n.º 476-477, Madrid, julio y agosto de 1986, p. 17.

<sup>154</sup> José Bello, op. cit.

### *III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa*

#### *III.3.1. Recepción contemporánea crítica y literaria*

Después de las primeras ediciones del autor entre 1925 y 1931, la obra de Hinojosa se sumió en un profundo silencio editorial -ni siquiera alterado por la *Antología* de Gerardo de 1932- hasta que en 1974 se publicaron sus primeras *Obras Completas* en la Diputación Provincial de Málaga, en edición fototipográfica de mil ejemplares. Fue Baltasar Peña Hinojosa, primo hermano del poeta y Presidente entonces de la Diputación Provincial de Málaga, quien promovió esta edición y se encargó de redactar la "Nota previa", y cuyo prólogo encargó a Alfonso Canales.

Altolaquirre publicó en París a Hinojosa en 1931, en su revista *Poesía*<sup>155</sup>, en reconocimiento de su amistad. Publicó *Dos poemas*: "El sino es incierto" y "Con las manos juntas".

El siguiente texto de Dámaso Alonso, de 1932, es interesante porque menciona a Hinojosa, a quien silenciará este crítico en todas las publicaciones posteriores a las que he tenido acceso. No sólo admite que formó parte del grupo gongorino, sino que también lo incluye entre los autores del 27 que pasarán a ser "superrealistas"<sup>156</sup>. Esta inclusión es un tanto curiosa y anterior, sin duda, a la decisión colectiva y casi generalizada,

---

<sup>155</sup> *Poesía*, nº 4, pp. 45-48. Existe edición facsímil, Topos Verlag AG/Turner, Vaduz/Madrid, 1979.

<sup>156</sup> Vid II.1.3. La falta de unanimidad para denominar el movimiento surrealista.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

durante muchas décadas, de los miembros del 27 y los críticos de ignorar a Hinojosa en el panorama literario de la época:

*Lorca, Alberti, Aleixandre, Cernuda, Hinojosa...han derivado hacia un superrealismo ("surréalisme"), o cuasi superrealismo, mejor o peor entendido<sup>157</sup>.*

No tardan los más íntimos en hacer declaraciones que más parecen de venganza que de sincera amistad, como es el caso de Moreno Villa, que llega incluso a llamarle amigo en la carta que le dirige a Hinojosa en *La Flor de California*, para en 1944 dedicarle una de las sentencias que más daño le han hecho a Hinojosa:

*el pobre José María Hinojosa que en verdad era un poeta pardillo, deslumbrado por una larga estancia en París<sup>158</sup>.*

En 1946, César González Ruano lo incluye en su *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua española*<sup>159</sup>. En 1947, José María Souvirón también admite al poeta malagueño, de cuyas obras ofrece una nómina incompleta, en la *Antología de poetas españoles contemporáneos*, en la Editorial Nascimento de Santiago de Chile, donde doce años antes había sacado una antología, que según su propio autor "tenía mucho de improvisada<sup>160</sup>" y no tenía mucho rigor porque su intención había sido la de "de hacer un libro 'poético' y no un tratado<sup>161</sup>". De Hinojosa incluye tres

---

<sup>157</sup> Dámaso Alonso, *Estudios y ensayos gongorinos*, op. cit., pp. 532-579.

<sup>158</sup> José Moreno Villa, *Vida en claro*, op. cit., 1944, p. 151.

<sup>159</sup> Barcelona, Gustavo Gili, 1946.

<sup>160</sup> Souvirón, op. cit., p. 7.

<sup>161</sup> *Ibídem*, p. 11.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

poemas de *La Rosa de los Vientos*<sup>162</sup>.

En 1950, M. Durán Gili publica en México su tesis doctoral, *El superrealismo en la poesía española contemporánea*, donde concede a Hinojosa el carácter de Colón, de precursor, del surrealismo español, opinión que fue desestimada por Bodini.

En 1952, José Luis Cano publica la primera edición de la *Antología de poetas andaluces contemporáneos*<sup>163</sup>. Si se consulta la tercera edición de 1978, se comprueba que Cano sí incluye a José María Hinojosa en esta última. En 1956, Guillermo Díaz Plaja también lo admite en la antología *El poema en prosa en España. Estudio crítico y antología*<sup>164</sup>. En 1960, en la *Antología de la poesía malagueña contemporánea* de Ángel Caffarena Such también aparece Hinojosa. Este antólogo transmite una imagen humana de Hinojosa:

*En la pirueta léxica le asoma siempre su fina sensibilidad. Viajó por Europa y su temprana muerte nos privó de alguien en quien teníamos, y con justicia, puesta tanta esperanza. Todavía le recuerdo con aquel aire infantil de sana alegría, y sus salidas de tono con las que era capaz de acallar al más encopetado*<sup>165</sup>.

En 1962, el mismo Ángel Caffarena antologó individualmente a Hinojosa en *Antología*, con pinturas inéditas de la Cripta de San

---

<sup>162</sup> Poemas "N", "NE", y "ENE". (Ibídem, pp. 437-439.)

<sup>163</sup> José Luis Cano, *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, Madrid, Edic. Cultura Hispánica del CIC, 1952.

<sup>164</sup> Editorial Gustavo Gili de Barcelona. Vid III.4.3. La cuestión del género en FC.

<sup>165</sup> Ángel Caffarena Such, op. cit., p. 103.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

Lázaro, cuyo "Colofón" tiene fecha del 1 de junio de 1962<sup>166</sup>.

José Luis Estrada en el mismo año, y en *Caracola*, reproduce el poema "Elegía al humo de mi cigarro" del poeta malagueño, que parece una alusión a su carrera poética:

*POCO dura la danza.*

*Tejer y retejer  
arabescos de seda  
y mallas complicadas  
para después quedar  
reducido a la nada*<sup>167</sup>.

En 1965, se recoge el poema "Mi corazón perdido" de *La sangre en libertad* en "Noticia que, de ese libro, ofrecen M<sup>a</sup> Cristina Caffarena, Rafael León y Ángel Caffarena Such", en *Cuadernos de María Cristina*<sup>168</sup>. En 1971, Trinidad González Rivas incluye los seis libros de Hinojosa en su *Estudio Bibliográfico - Escritores malagueños*. En su nómina, la malagueña también incluye la *Antología de "Cuadernos de María Cristina"* de 1962<sup>169</sup>.

La década de los setenta es la del primer intento de recuperación de Hinojosa. Paul Ilie da a conocer su traducción

---

<sup>166</sup> "Esta antología de José María Hinojosa, en la que se recogen dos textos de cada uno de sus libros publicados, se acabó de tirar el 1 de junio de 1962, en la imprenta "Sur", ahora "Dorado", Alameda del Generalísimo, 33, de Málaga, al cuidado de María Cristina Caffarena Moralejo, con la colaboración de Rafael León y Alfonso Canales". *Antología*, edic. de Ángel Caffarena, Málaga, "Cuadernos de María Cristina", "Poesía malagueña contemporánea", 1962, Colofón.

<sup>167</sup> José Luis Estrada Segalerva, "Poetas malagueños antiguos: José María Hinojosa Lasarte (1904-1936)", *Caracola*, n<sup>o</sup> 119, Málaga, septiembre de 1962, Año X, pp. 26-27.

<sup>168</sup> Publicaciones de La Librería Anticuaria *El Guadalhorce*, Málaga, 1965.

<sup>169</sup> T. González Rivas, "J. M<sup>a</sup> Hinojosa Lasarte", *Escritores Malagueños. Estudio Bibliográfico*, Málaga, 1971, p. 113.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

de *Los surrealistas españoles* en 1972, que había publicado en inglés en 1968<sup>170</sup>. En el mismo año, C. B. Morris edita *Surrealism and Spain*, importante estudio que asimismo dedica una merecida atención al malagueño<sup>171</sup>. En 1972, R. Marrast señala que la obra de Hinojosa "está injustamente olvidada"<sup>172</sup>, en su edición de *Marinero en tierra* de Alberti. En febrero de este mismo año, otra voz extranjera -¿quizá por eso más autorizada?- recupera al malagueño desde Roma. Giovanni Allegra con "Il caso Hinojosa: Morte di un poeta" -junto con Ilie y Morris- contribuyó a que muchos españoles se decidieran a recordar que Hinojosa había sido un poeta malagueño, asesinado en la Guerra Civil Española. Dos años más tarde, la Diputación de Málaga publica las *Obras Completas* de Hinojosa. Seguro que Allegra, Ilie y Morris influyeron mucho en la aparición de esta edición. El artículo de Allegra lo he consultado en el periódico romano *Il tempo* del 20 de febrero de 1972<sup>173</sup>.

---

<sup>170</sup> Paul Ilie, *The surrealist mode in spanish literature*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1968.

<sup>171</sup> Morris considera muy interesante la fascinación por el *surréalisme* de Hinojosa, al que equipara con Foix y Aleixandre: "... the roamings imagined by Aleixandre, Foix and Hinojosa especially suggest that they too were fascinated by the fluidty and restlessness of much surrealist writing." (C. B. Morris, *Surrealism and Spain (1920-1936)*, Cambridge at the University Press, 1972, p. 76.) Morris cita a Hinojosa y a FC en esta obra en pp. 5, 23-24, 29, 35, 76-77, 78-79, 98, 99, 111, 115, 116, 117, 118, 123, 129, 131, 132, 137, 154, 155, 156, 167, 170, 180, 184, 187, 189, 259-260, 260-261, 276.

<sup>172</sup> Rafael Alberti, *Marinero en tierra*, edic. de R. Marrast, Madrid, Castalia, 1972, p. 115.

<sup>173</sup> Sánchez-Rodríguez, el bibliógrafo de Hinojosa, da la referencia del artículo de Allegra en otro periódico romano del mismo día, en *La nuova destra*, p. 12.



### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

Giovanni Allegra comienza su artículo reconociendo la cima del surrealismo hispánico en *Sobre los ángeles* de Alberti y en *Poeta en Nueva York* de Lorca. Allegra opina que España era en 1924 un escenario idóneo para el cultivo del surrealismo bretoniano, y considera a Hinojosa como "el joven y desventurado poeta cuya obra quedó en el olvido de la ingratitud"<sup>174</sup>. El crítico italiano cuenta cómo Hinojosa intentó librarse de la muerte trasladándose a vivir junto a la Plaza de toros de Málaga, aunque dicha decisión resultase fatalmente inútil. Allegra termina su artículo, recordando las muertes de Lorca y de Hinojosa, ambas igualmente injustas y absurdas. Y concluye con los versos en los que Hinojosa había intuido su cuerpo mutilado y muerto:

y mi cuerpo sin brazos y sin cabeza  
y diremos nuestra última palabra<sup>175</sup>.

1974 es un año fundamental en la historia del reconocimiento de la obra de Hinojosa porque es el año en que se publican las primeras *Obras Completas* de José María Hinojosa en Málaga, como ya se ha visto. Julio Neira, en 1981, destacó que esta edición acabó con el olvido al que se tenía sometido Hinojosa quien:

había sido mencionado, sólo brevemente, en la bibliografía relativa a la presencia del Surrealismo en España; y generalmente las referencias eran confusas y a menudo erróneas: se equivocaban en datos cronológicos, se confundían los títulos de las obras... Aún hoy subsisten las confusiones en muchas referencias<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> Giovanni Allegra, "Il caso Hinojosa: Morte di un poeta", *Il tempo*, Roma, 20 de febrero de 1972, p. 9.

<sup>175</sup> Citado en *Ibidem*.

<sup>176</sup> J. Neira, *José M<sup>a</sup> Hinojosa: Vida y Obra*, op. cit., p. 6.

### *III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa*

De la misma opinión que Neira es Rafael de Cózar en su artículo sobre Hinojosa de 1978<sup>177</sup>. Sin embargo, Luis Alonso Girgado no está de acuerdo con ellos, ya que comentará en 1984, tras la aparición en *Litoral* en 1983 de las *Poesías Completas* de Hinojosa, que, salvo la edición de Julio Neira en *La isla de los ratones* de *La Flor de California* en 1979, la aparición de las *Obras Completas* de la Diputación Provincial de Málaga, en 1974, sería de escasa difusión porque:

*nunca aparecieron en las colecciones de difusión mayoritaria y era prácticamente inencontrable para el lector*<sup>178</sup>.

En 1974, Joaquín González Muela y Juan Manuel Rozas introducen a Hinojosa en *La generación poética de 1927. Estudio, bibliografía y antología*, aunque no lo habían hecho en su edición de 1966<sup>179</sup>; quizá les estimuló a ello también la reciente edición de las *Poesías Completas* de Hinojosa.

Asimismo, en septiembre de este año, se publica "Málaga" de José Luis Barrionuevo en *ABC*. Este autor hace una exaltación de la edición de la Diputación de las *Obras Completas* de Hinojosa, así como recuerda datos biográficos de las estancias del poeta en París y en Madrid:

*El desvelo de la Diputación Provincial por todo lo relacionado con los valores artísticos, monumentales y literarios de Málaga ha ofrecido una muestra más con*

---

<sup>177</sup> Rafael de Cózar, "Algunas notas sobre la vanguardia y el surrealismo: a modo de introducción al andaluz José María Hinojosa", *Andalucía en la generación del 27*, Sevilla, D<sup>o</sup> de Literatura Española, Universidad de Sevilla, p. 97.

<sup>178</sup> Luis Alonso Girgado, op. cit., p. 141, Nota 19.

<sup>179</sup> Madrid, Ediciones Alcalá, 1974<sup>2</sup> (1966).

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

la publicación de las *Obras Completas* del poeta malagueño José María Hinojosa...<sup>180</sup>

Un mes después, de nuevo el ABC de Madrid, el 27 de octubre de 1974, se suma a antologar a Hinojosa en su *Página poética*: "Tercera razón de amor", donde aparecen cinco poemas del malagueño.

En este mismo año, Pablo Corbalán da cabida a Hinojosa en su antología *Poesía surrealista en España*. Este libro incluye un completo estudio introductorio sobre el surrealismo español, así como una nómina de poetas y de recopilación de textos, no demasiado exhaustiva. De Hinojosa omite su último libro de 1931, *La sangre en libertad*<sup>181</sup>. Corbalán se equivoca al afirmar que Hinojosa "fue fundador, con Emilio Prados y Manuel Altolaguirre de la revista "Litoral" en 1927"<sup>182</sup> porque lo que fue Hinojosa es codirector de la segunda época de *Litoral*.

También en 1974, Ángel González recopila al poeta malagueño en su *Antología* de Taurus. Estas primeras antologías en las que se admite a Hinojosa contribuirán a que otros críticos copien su iniciativa. Es curioso como el poeta malagueño ya no es excluido en ninguna antología actual de vanguardia, aunque siguen haciéndole el vacío algunos antólogos del 27.

Juan Alcaide de la Vega, asimismo en este año, recupera la figura del poeta con motivo de la publicación de sus citadas *Obras Completas*:

---

<sup>180</sup> José Luis Barrionuevo, op. cit, p. 42.

<sup>181</sup> P. Corbalán, op. cit., p. 385.

<sup>182</sup> *Ibídem*.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

*José María Hinojosa era para mí, como para tantos otros, un desconocido, y el que ya no lo sea, es, por lo pronto, un primer acierto y un logro de la Diputación que nos aglutina*<sup>183</sup>.

M<sup>a</sup> Victoria Atencia y Juvenal Soto editaron en 1975, el *Breviario de poesía malagueña contemporánea 1881-1965*<sup>184</sup> que tuvo escasa divulgación. Según Rafael León<sup>185</sup>, que también intervino en la edición, este ejemplar se hizo de forma descuidada, sin criterios serios en la selección de los poetas ni de los poemas. Por otro lado, también en 1975, Arturo del Villar descalifica nuevamente la poesía del autor malagueño:

*Hinojosa se nos aparece hoy más como un señorito que escribía versos como hacer algo [sic], que como un auténtico poeta*<sup>186</sup>.

Retomando la citada y conocida "Serranilla de la Jinojepa"<sup>187</sup> en 1976, Gerardo Diego le contó a Julio Neira el carácter bromista que en un principio tenían las "jinojepas" y cuál fue la procedencia real de esa palabra:

*El origen de "jinojepa" fue un error mío, ya que creí que había sido esta la palabra errónea con que me contestó un alumno en un examen. Al cabo de muchos años he deshecho mi error.*

---

<sup>183</sup> Juan Alcaide de la Vega, op. cit., p. 38.

<sup>184</sup> Publicaciones de la Librería Anticuaria *El Guadalhorce*, Málaga, 1975.

<sup>185</sup> Entrevista personal con Rafael León, en su casa malagueña, en agosto de 1994, con motivo de la realización de esta tesis.

<sup>186</sup> Arturo del Villar, *Reseña de J. M. Hinojosa [Obras Completas, Diputación Provincial, Málaga, 1974], La Estafeta Literaria*, n.º 563, Madrid, 1 de mayo de 1975, pp. 2086-2087.

<sup>187</sup> Reproducida en III.2.5. *La Flor de California*.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

En un examen, yo le pregunté a un alumno sobre el Marqués de Santillana. Me dijo todo lo que ponía el libro acerca de las fechas, lugares de nacimiento y muerte, etc. Yo, para saber si había leído algo de él, intenté hacerle recordar la "Serranilla de la Vaquera de la Finojosa": "Moça tan fermosa/ non vi en la frontera/ como una vaquera/ de la Finojosa..." Al llegar, a trancas y barrancas, al cuarto verso, el alumno concluyó la estrofa diciendo - "de la finoxera". Esto me hizo muchísima gracia, pero a los pocos meses pensé que su contestación había sido "de la jinojepa", de este error mío surgió la palabra con que titulé esos poemillas jocosos. La "jinojepa" no es una sátira burlesca, sino una simple broma, y así era tomada por los destinatarios, excepto algunos que durante un tiempo se enfadaron mucho, como don José Ortega y Gasset<sup>188</sup>.

Pero la interpretación de los hechos, las intenciones y las palabras varían con los años, y en el caso de Hinojosa es a veces a su favor. En 1974 -dos años antes de estas declaraciones de Gerardo Diego- Alfonso Canales declaraba estar convencido de las buenas intenciones de Gerardo al hacer la "jinojepa" porque confiaba plenamente en su bondad:

Pero de lo que estoy seguro, porque era Gerardo Diego quien dirigía la revista "Lola", es que la "Serranilla de la Jinojepa" no se publicó con el ánimo de burla que Moreno Villa quiere asignarle. Este ánimo vino después, cuando no se supo discriminar entre el poeta y su adscripción política<sup>189</sup>.

El ejemplo inverso a esta interpretación de la "jinojepa" dedicada a Hinojosa ha sido la que ha hecho Miguel García-Posada. Este crítico escribió, en 1995, que no es que no crea en la falta de malicia de la "jinojepa", sino que más bien cree que Gerardo:

satiriza cruelmente a José María Hinojosa sobre el

---

<sup>188</sup> Conversación que mantuvo Gerardo Diego con Neira, en el Café Gijón de Madrid, el 25 de marzo de 1976. Julio Neira, José María Hinojosa: Vida y Obra, op. cit., p. 104.

<sup>189</sup> Alfonso Canales, op. cit., p. 90.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

*modelo de los archiconocidos versos del marqués de Santillana*<sup>190</sup>.

En 1977, Francisco M. Mota vuelve a seleccionar a Hinojosa en *Poetas españoles de la generación del 27*<sup>191</sup>. En este mismo año, Julio Neira publicaba una *Breve antología*, que incluía cuatro poemas de Hinojosa, en *Peña Labra de Santander*<sup>192</sup>.

Julio Neira declaró en 1981 que en 1978, Rafael de Cózar, en *Andalucía en la generación del 27*,

*esboza ya la importancia histórica de Hinojosa como surrealista español y denuncia la injusticia del olvido en que ha estado sumido*<sup>193</sup>.

Germán Gullón, en 1981, incluye a Hinojosa en su edición *Poesía de la Vanguardia Española (Antología)*. Los textos escogidos son: "Su corazón no era más que una espiga"<sup>194</sup> y el "I Texto Onírico" de *La Flor de California*. Germán Gullón no deja duda del género poético de este libro<sup>195</sup>.

Juan García Rodríguez escribe en *Jábega*, también en 1981, un artículo sobre Hinojosa donde da noticia de su vida, de su adhesión al surrealismo francés y de la actividad política de

---

<sup>190</sup> F. García Lorca, *Antología modelna*, op. cit., p. 24.

<sup>191</sup> La Habana, Arte y Literatura, 2 vols.

<sup>192</sup> José María Hinojosa, *Breve antología*, edic. de Julio Neira, Santander, Peña Labra, n.º 24-25, verano de 1977, s.p.

<sup>193</sup> Julio Neira, tesis doctoral, op. cit., 1981, p. 6.

<sup>194</sup> Este texto Gullón lo incluye por error en FC. Esta prosa se editó en *Litoral*, n.º 9, Málaga, VI-1929.

<sup>195</sup> Germán Gullón, *Poesía de la Vanguardia Española (Antología)*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 247-249. Vid III.4.2.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

Hinojosa durante la II República<sup>196</sup>.

En 1982, José Luis Cano incluye a Hinojosa en su *Antología de los poetas del 27*<sup>197</sup>. Pilar Martos Hinojosa<sup>198</sup> me dijo que el primer albacea de su tío abuelo José María había sido José Luis Cano. Sin embargo, éste no lo ha confirmado.

En 1984, Luis Alonso Girgado recalcó la iniciativa tan buena de Litoral al publicar las *Poesías Completas* de Hinojosa en 1983:

*Una cita a pie de página, una alusión a su nombre, el recuerdo de un amigo cuando no la descalificación es la tónica general del tratamiento de la crítica hacia la figura de Hinojosa. (...) Su ausencia en trabajos sobre la generación del 27 es casi general [con excepción de P. Ilie y de Julio Neira] En el mejor de los casos se le recuerda por su adscripción al surrealismo, pero aún en este terreno su valoración es muy divergente*<sup>199</sup>.

Giovanni Allegra, uno de los primeros extranjeros que recuperó a Hinojosa en 1972, como ya se ha visto, el 28 de marzo de 1984 vuelve a insistir en el abandono tras su muerte y su desconsideración como surrealista español en el *Messaggero Veneto* de Venecia<sup>200</sup>.

En este mismo año, Ángel Pariente incluye a Hinojosa en su *Antología de poesía surrealista*, destacando su espíritu inquieto

---

<sup>196</sup> El pie de foto de la primera página del artículo, a modo de epitafio, reza así: "José María Hinojosa: Poeta surrealista andaluz de la generación del 27. Nació en Campillos (Málaga) en 1904 y murió en Málaga el 22 de agosto de 1936." (J. G. Rodríguez, op. cit., p. 29.)

<sup>197</sup> Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

<sup>198</sup> Pilar Martos Hinojosa, op. cit.

<sup>199</sup> Luis Alonso Girgado, op. cit., pp. 131-132.

<sup>200</sup> Giovanni Allegra, "Il lungo oblio di uno sventurato", *Messaggero Veneto*, Venecia, 28 de marzo de 1984, p. 3.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

y su importancia como poeta surrealista. Los textos que selecciona son los siguientes: "Los guantes del paisaje", "Textos Oníricos" III y VI de *La flor de California*, "Misterio de luz y sombra" de *Orillas de la luz*, "Su corazón no era más que una espiga" que había sido publicado en *Litoral*<sup>201</sup>; y "Vinieron aves heridas" y "Mi corazón perdido" de *La sangre en Libertad*<sup>202</sup>.

Baltasar Peña Hinojosa, en 1985, publica "José María Hinojosa (1904-1936)". En este artículo, el primo de Hinojosa ofrece algunos datos biográficos del poeta, cita dos veces erróneamente la fecha de *La sangre en libertad* (1931): 1929 y 1939; y concluye con un comentario que Juan Chabas le hiciera de su libro *Miniaturas* de 1937. Poemario en el Baltasar Peña Hinojosa se considera discípulo de su primo José María. Incluye también una escueta bibliografía<sup>203</sup>.

En julio y agosto de 1986, con motivo del "Cincuentenario de José María Hinojosa (1904-1936)", *Ínsula*<sup>204</sup> le dedica un homenaje al autor. José Teruel publica en este número "Levantaron el vuelo estos pájaros grises: la escritura de José María Hinojosa". Julio Neira escribe en el mismo "Hinojosa: crisis personal y premonición en *La sangre en libertad*". 1986 va a ser el año de las conmemoraciones del <sup>an-</sup>cuentenario de la muerte de

---

<sup>201</sup> *Litoral* n.º 9, junio de 1929.

<sup>202</sup> Ángel Pariente, op. cit., pp. 275-282.

<sup>203</sup> B. Peña Hinojosa, "José María Hinojosa (1904-1936)", op. cit., pp. 157-160.

<sup>204</sup> *Ínsula*, n.º 476-477.



### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

Hinojosa. Un mes después que *Ínsula*, el suplemento cultural *Sur*<sup>205</sup> de Málaga le dedica un número especial a Hinojosa, en el que intervienen M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Juvenal Soto, Rafael Pérez Estrada, José Infante, José María Amado y otros autores malagueños. El *Centro Cultural del 27* de Málaga también le tributó su homenaje a Hinojosa en su cincuentenario de 1986, con la edición de *Seis poemas galegos - Poetas andaluces en América*, que los cantaron Claudina y Alberto Gambino en honor de los poetas del 27.

Sumándose al cincuentenario, en agosto de 1986, Luis Jiménez Martos publica, en *ABC*, "Murió en 1936", donde menciona a Hinojosa de pasada, resaltando su surrealismo; pero centrándose principalmente en *Vidas y Letras (1925-1936)* de Francisco Valdés, por lo que el título del artículo resulta un tanto ambiguo<sup>206</sup>. Este mismo año y también en *ABC*, Miguel García-Posada escribe "Otro cincuentenario: José María Hinojosa (1904-1936)" que resalta por su copiosa información -que no es frecuente en las reseñas y estudios sobre Hinojosa salvo raras excepciones como Neira- y su rigor crítico<sup>207</sup>.

En 1987, Jesús García Gallego antologa también a Hinojosa en su "Breve antología del surrealismo español", que forma parte de *Surrealismo, El Ojo Soluble*<sup>208</sup>, publicación ejemplar de *Litoral*.

---

<sup>205</sup> 8 páginas en *Sur*, Málaga, 20 de septiembre.

<sup>206</sup> Luis Jiménez Martos, op. cit., p. 14.

<sup>207</sup> *ABC*, Madrid, 28 de diciembre de 1986, p. 28.

<sup>208</sup> *Surrealismo, El Ojo Soluble*, op. cit., pp. 309-312.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

García Gallego seleccionó para su edición los textos hinojosianos "La mujer de arcilla" y el "Texto Onírico VI" de *La Flor de California*, así como el poema en prosa "Hacia allí" y el poema "Evasión continua".

En 1988, José María Amado y Lorenzo Saval reseñan a Hinojosa como miembro de la generación de *Litoral*<sup>209</sup>. Arturo Ramoneda da también noticia de Hinojosa en su *Antología de la Literatura Española del siglo XX*<sup>210</sup>.

Hay un dato curioso en la bibliografía de Hinojosa y es que el responsable de la misma, Alfonso Sánchez-Rodríguez, publique, en 1988, tres veces el mismo artículo "Gala y Dalí (Notas sobre un episodio de la aventura surrealista malagueña de 1930)": en febrero, en *Segre*, en castellano. En *Sur Cultural* de Málaga en septiembre; y en catalán, en *Empordà Federal* de Figueras, en diciembre.

En julio de 1989, *Ínsula* publica "José María Hinojosa: perfil del poeta deportista" del citado Sánchez-Rodríguez, quien intenta conjugar la afición de Hinojosa a la poesía y al deporte. Se centra en *La Rosa de los vientos*, donde en realidad sí que hay bastantes referencias gimnásticas. El autor justifica su artículo con la autoridad de *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, donde Ortega vincula el "arte nuevo" con los deportes y

---

<sup>209</sup> La generación de "Litoral", (Poemas escogidos), *Litoral*, nº 178-180, Málaga, noviembre 1988, pp. 51-86.

<sup>210</sup> Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1993<sup>2</sup>.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

los juegos<sup>211</sup>. Sánchez-Rodríguez relaciona estos motivos con la estética ultraísta y creacionista<sup>212</sup>.

En 1989, *Ínsula*<sup>213</sup> dedicó un monográfico al Surrealismo español, en el que Julio Neira publicó "La religión en *La Flor de California* de José María Hinojosa", donde expone detalladamente la complicada presencia de la religión en el pensamiento hinojosiano, que no es un simple reflejo del tratamiento de la misma cuestión en el surrealismo francés<sup>214</sup>. Este crítico plantea la lucha de Hinojosa consigo mismo como la raíz de esta presencia religiosa en su mayor obra surrealista, y opina, con Leo Geist, que

*el empleo de técnicas surrealistas constituye pues, la respuesta estética a una crisis personal*<sup>215</sup>.

Julio Neira concluye en que:

*La crisis se resolverá definitivamente en 1931, cuando los acontecimientos sociales y políticos acaben por forzar la claudicación de sus ideales literarios y su vuelta a una concepción conservadora de la vida, tanto en sus aspectos civiles como religiosos*<sup>216</sup>.

En 1987, Litoral reproduce la edición de las *Poesías Completas*

---

<sup>211</sup> J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos*, op. cit., p. 89.

<sup>212</sup> A. Sánchez Rodríguez, "J. M<sup>a</sup> Hinojosa: Perfil de poeta deportista", *Ínsula*, n<sup>o</sup> 551, Madrid, julio de 1989, pp. 11-12.

<sup>213</sup> Colaboraron García Gallego, García-Posada, A. L. Geist, Granell, D. Harris, P. Hernández, G. Morelli, C. B. Morris, J. Neira y Pérez Minik. (*Ínsula*, n<sup>o</sup> 515, Madrid, noviembre de 1989.)

<sup>214</sup> Vid IV.2.2.7. La religión en *FC* y en *PT*.

<sup>215</sup> A. Leo Geist, op. cit., p. 181.

<sup>216</sup> Julio Neira, "El surrealismo en *La Flor de California*", *Ínsula*, n<sup>o</sup> 515, Madrid, noviembre de 1989, p. 19.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

de Hinojosa de 1983 como *Facsimiles (1925-1931)*, con la misma introducción del citado Julio Neira.

Juvenal Soto, en 1988, se encarga de una cuidadísima edición de *Seis poemas inéditos*<sup>217</sup> de Hinojosa, aunque sin aparato crítico, tal y como reconoce el primero en el *Post Scriptum*. Se reproducen seis poemas manuscritos de Hinojosa en las páginas pares, mientras que en las impares se transcribe el mismo texto mecanografiado. Todo ello en papel verjurado verde. Los poemas reproducidos están dedicados a Anita. El último está fechado el 6 de febrero de 1930. El tema de los inéditos es el amor no correspondido de José María Hinojosa por Anita Freüller. Además de ser poesías de circunstancias, tienen poco interés literario ya que el poeta no tiene en ellos ninguna pretensión estilística. La edición concluye con la introducción de Soto: "Bebed agua del Niágara".

En 1990, Alfonso Sánchez-Rodríguez publicó la *Antología poética*<sup>218</sup> de Hinojosa, en el mismo Centro Cultural de la Generación del 27 de Málaga. La entrega comienza con "José María Hinojosa o el fracaso de una poética imposible" y concluye con una selección biográfica y otra bibliográfica de Sánchez-Rodríguez, también en papel verde verjurado. La antología poética en sí, en papel blanco, comienza con el poema "Campo", dedicado

---

<sup>217</sup> José María Hinojosa, *Seis poemas inéditos*, edic. de Juvenal Soto, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, Diputación Provincial de Málaga, 1988.

<sup>218</sup> José María Hinojosa, *Antología poética*, edic. de A. Sánchez-Rodríguez, Málaga, *La ola gratinada*, nº 6, Centro Cultural de la Generación del 27, 1990.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

a Salvador Dalí, y el poema "Hoz" de *Poemas del campo*. Le siguen tres poemas de *Poesía de perfil*, tres de *La Rosa de los Vientos*, otros tres de *Orillas de la luz*, y tres de *La sangre en libertad*. Omite los textos de *La Flor de California*, a los que el antólogo considera "prosísticos"<sup>219</sup>. En 1992, Miguel García Posada incluye a Hinojosa en *Los poetas de la generación del 27*<sup>220</sup>. Por su parte, J. A. Rodríguez Martín edita la *Antología literaria de Alameda*<sup>221</sup>, que también admite al malagueño, en 1994.

Un gesto de osadía en la historia de la bibliografía hinojosiana ha sido la iniciativa de Alfonso Sánchez-Rodríguez de componer la letra en rima de un cartel con dibujos de Cristina Fonollosa titulado *Aleluyas de José María Hinojosa: 1904-1936*<sup>222</sup>, en este mismo año. En 1995, el mismo crítico, en *José María Hinojosa: ensayo bibliográfico*<sup>223</sup>, cita "Los ideales del Cid: Apostillas a una conferencia" de Hinojosa de finales de 1932. La búsqueda de este escrito la relata Sánchez-Rodríguez en "Hinojosa, el Cid y un ministro de Azaña"<sup>224</sup>. Al final de este artículo, el bibliógrafo reproduce el único texto político

---

<sup>219</sup> Vid III.4.2. La cuestión del género de FC.

<sup>220</sup> Publicado en Madrid, editorial Anaya.

<sup>221</sup> *Antología literaria de Alameda*, edic. de J. A. Rodríguez Martín, Málaga, Diputación Provincial de Málaga - Ayuntamiento de Alameda, 1994.

<sup>222</sup> Málaga, Centro Cultural del 27, 1994.

<sup>223</sup> A. Sánchez-Rodríguez, *José María Hinojosa: ensayo bibliográfico*, op. cit., 1995.

<sup>224</sup> *Jábega*, n.º 72, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1992 [pero julio de 1996], pp. 100-104.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

hinojosiano que trata de literatura: que es el citado "Los ideales del Cid. Apostillas a una conferencia"<sup>225</sup>

En 1995, Díez de Revenga antologa a Hinojosa en *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*<sup>226</sup>, del que sólo selecciona dos poemas de *La sangre en libertad*: "Vinieron aves heridas" y "Mi corazón perdido". Este autor gerardiano comete dos imprecisiones en la única página que dedica a Hinojosa: atribuye a Neira la edición de las *Obras Completas* de Hinojosa de 1974 -quien sólo firma la introducción- y se olvida de Souvirón en la fundación de *Ambos*<sup>227</sup>.

También en 1995, Miguel García Posada edita la hasta entonces inédita, desde 1927 que se dio noticia de ella, *Antología modelna* de Federico García Lorca<sup>228</sup>, quien paródicamente atribuía el poema "Catoblepas" a Hinojosa.

En la *Antología de la generación del 27* de Antonio Gómez Yebra del mismo año, el editor recalca -<sup>ante</sup> el éxito del surrealismo español- "el interés de Juan Larrea y del injustamente olvidado José María Hinojosa"<sup>229</sup>.

En 1996, José Paulino Ayuso selecciona al poeta malagueño en su *Antología de la poesía española del siglo XX, (1900-1939)*, del que incluye los poemas "O", "Misterio de luz y sombra", un

---

<sup>225</sup> Ibídem, pp. 103-104.

<sup>226</sup> *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, edic. de F. J. Díez de Revenga, Madrid, Castalia, 1995.

<sup>227</sup> Ibídem, p. 315.

<sup>228</sup> Granada, *La Veleta - Fundación Federico García Lorca*.

<sup>229</sup> Op. cit., p. 19.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

fragmento de "La Flor de California", y "Nuestro amor en el arco iris"<sup>230</sup>". En el mismo año, también incluye a Hinojosa Arturo Ramoneda en su *Antología de la poesía española del s. XX, 1890-1939*<sup>231</sup>.

Alfonso Sánchez-Rodríguez, en enero y febrero de 1996, publicó en dos partes "El caso Hinojosa", en *Isla Cultural* n.º 2 y 3 de Cantoblanco de Madrid. El mismo autor, en mayo de 1996, presentó en la Feria del Libro de Málaga, un libro subvencionado por la Diputación Provincial de la ciudad: *Remolino de voces. La recepción de la obra de José María Hinojosa (1927-1929)*. En el X Congreso de Literatura de la Universidad de Málaga, celebrado en noviembre de 1996, Alfonso Sánchez-Rodríguez presentó una ponencia titulada "El apocalipsis según José María Hinojosa. Nota acerca del poema inédito "8 días"<sup>232</sup>". Este poema ha sido editado por este crítico y Neira en la colección *Poesía circulante*<sup>233</sup>.

Julio Neira, ha entregado a la Fundación Genesian en marzo de 1997, un tomo que compila todos sus artículos sobre Hinojosa con la bibliografía actualizada<sup>234</sup>. Este crítico ha cedido también este año, a la misma Fundación andaluza -junto con Alfonso Sánchez-Rodríguez-, un *Epistolario*, que incluye 73 cartas que

---

<sup>230</sup> Madrid, Castalia, 1996, pp. 395-400.

<sup>231</sup> Op. cit.

<sup>232</sup> José Miguel Aguilar, "Alfonso Sánchez descubre un poema inédito de 1928 del malagueño José María Hinojosa", *Sur*, Málaga, 14 de noviembre de 1996, p. 56.

<sup>233</sup> Málaga, 1996.

<sup>234</sup> Según me declaró Neira el 10 de marzo de 1997.

### *III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa*

mantuvo Hinojosa con la redacción de la Revista *Mediodía* de Sevilla -y con Falla y otros- en los años veinte, de las cuales Neira ya incluía tres en su tesis doctoral. Y, finalmente, hay que dar noticia de una nueva edición de las *Obras Completas* de Hinojosa, en la Fundación Genesian, que está también en imprenta, y cuyo responsable es el citado Alfonso Sánchez-Rodríguez.

#### *III.3.2. El olvido del surrealista malagueño del 27*

*Sólo mi corazón o el tuyo podrán saber un día las profundidades de estas aguas macizas que impiden sumergirse a nuestras voces mientras queda flotando sobre ellas una estela blanca de palabras.*

José María Hinojosa (1929)

Tras demostrar en este estudio monográfico la vigencia del surrealismo de Hinojosa, la importancia de su actitud vital y de *La Flor de California*, no se puede llegar al final de esta parte sin sacar a la luz también las opiniones, los gestos, de quienes han ido documentando el olvido, la marginación de un poeta que toda su ambición fue ser un verdadero poeta surrealista del 27. Se ha visto ya que las razones políticas y las socioeconómicas fueron algunas de las razones que silenciaron a Hinojosa como poeta y como miembro del 27<sup>235</sup>:

*No podemos hablar de José María Hinojosa como de un*

---

<sup>235</sup> He hecho referencia de su intervención en el homenaje a Góngora en 1927, en II.2.1.3. He dedicado también un capítulo, a sus relaciones con la *Residencia de Estudiantes* en II.1.5.; y me he cuestionado su posible relación con Aleixandre en IV.2.1.4.



### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

*poeta olvidado de la generación sino como "marginado" de la misma*<sup>236</sup>.

Los miembros del 27 nunca perdonaron a José María Hinojosa su señoritismo. Sin embargo, exaltaron a otro poeta amigo de todos ellos, Fernando Villalón, conde de Miraflores de los Angeles, ganadero y terrateniente como Hinojosa. Lo que en uno juzgaban diletantismo y juego, capricho de niño rico que tenía dinero para irse a París, codearse con los surrealistas, editarse sus libros y todavía ser generoso; en el otro lo encontraban sublime lirismo, que le conducía a la suprema maravilla de *"intentar conseguir toros con los ojos verdes"*. Lo que en Hinojosa creían falso, en Villalón era suprema autenticidad de un poeta lírico, como dice José Infante<sup>237</sup>. Villalón era un señor pero Hinojosa sólo era un "señorito".

También se ha visto que Julio Neira achacó la proximidad de la muerte de Hinojosa con la de Lorca como motivo importante de la marginación del primero como poeta. Si le hubiesen rendido algún honor hubiera supuesto reconocerle un nivel literario que en ningún caso querían admitir<sup>238</sup>.

A pesar de las muchas declaraciones de los miembros del 27 que negaron conocer a Hinojosa (Dalí, Aleixandre...), no dejan de sorprender declaraciones como las que le realizó Bergamín<sup>239</sup> a

---

<sup>236</sup> J. Infante, "Al margen de la generación del 27: José María Hinojosa", op. cit., p. 2.

<sup>237</sup> Ibídem, pp. 3-4.

<sup>238</sup> Julio Neira, op. cit., verano de 1995.

<sup>239</sup> Vid III.1. Vida de José María Hinojosa.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

Julio Neira, cuando éste le preguntó sobre sus relaciones con Hinojosa:

*a mis preguntas, negó rotundamente haberle conocido, cuando en realidad sus familias habían mantenido una estrecha relación, y él mismo tuvo a Hinojosa como compañero en un crucero por el Báltico en el que Bergamín y Rosario Arniches realizaban su viaje de bodas<sup>240</sup>.*

El poeta malagueño conoció personalmente a casi todos los miembros del 27, incluido Jorge Guillén, con quien coincidió al menos en París, según lo atestigua una carta que le envió Hinojosa a Sánchez Cuesta desde París, el 18 de enero de 1926, al margen de que Guillén no lo tuviese en consideración alguna:

*Ahora está por aquí Jorge Guillén y ayer fui con él a casa de Cassou, a quien no conocía, donde había una reunión íntima de españoles e hispanófilos muy simpática<sup>241</sup>.*

Las relaciones personales de Hinojosa con Prados, Moreno Villa, Lorca, Alberti, Pepín Bello y con Aleixandre están documentadas. Por ejemplo, en 1981, Juan García Rodríguez recuerda la relación de Hinojosa con algunos de ellos, ya que desde Madrid:

*regresa a Málaga durante las vacaciones estivales y toma contacto con dos de los más importantes poetas de lo que, posteriormente, será la generación del 27: Emilio Prados y Manuel Altolaguirre (...) En Madrid traba amistad con García Lorca, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre y José Bello<sup>242</sup>.*

Vittorio Bodini llegó a señalar una posible ascendencia poética de Hinojosa sobre un Prados menor:

---

<sup>240</sup> Neira, José María Hinojosa: Vida y Obra, op. cit., p. 5.

<sup>241</sup> Carta nº 19 del Epistolario de Hinojosa a Sánchez Cuesta. (Ibídem, p. 297, Apéndice.)

<sup>242</sup> Juan García Rodríguez, op. cit., p. 29.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

*Se qualche traccia può aver lasciato sulla poesia del tempo, é sul Prados minore del 'Llanto subterráneo', in una cert'aria pastorale*<sup>243</sup>.

La poesía de Hinojosa coincide con la de Emilio Prados en lo que Patricio Hernández cree que caracteriza toda la obra de Prados: en un permanente preguntar por la trascendencia. Su producción es una constante búsqueda en su mundo interior<sup>244</sup>.

Pablo Corbalán sí considera a Hinojosa "amigo de todos los poetas de la generación del 27", en su antología del surrealismo español<sup>245</sup>. En 1974, José Luis Barrionuevo dio testimonio de los miembros del 27 y de Hinojosa, a quien había valorado en un alto concepto como persona:

*Me unió con Hinojosa una gran amistad, como también la tuve con los malagueños Prados, Altolaquirre y Moreno Villa, y guardo el recuerdo de sus grandes cualidades humanas, su generosidad, su señorío y su sinceridad*<sup>246</sup>.

Baltasar Peña Hinojosa -aunque participase en 1974 en la edición de las *Obras Completas* de Hinojosa- es sin duda uno de los personajes más controvertidos en la vida de José María. En la Nota previa de la citada edición hinojosiana, Baltasar Peña Hinojosa confesaba:

*Han sido necesarios más de cuarenta años, y que nos llegue del extranjero el interés por la poesía de José María Hinojosa, para que los literatos y críticos, sus paisanos, incluso sus familiares nos preocupemos de su obra. (...) Yo he de confesar que, a pesar de haber*

---

<sup>243</sup> Bodini, *I poeti surrealisti spagnoli*, op. cit., p. XCVII.

<sup>244</sup> P. Hernández, "La ética surrealista de Emilio Prados", *Surrealismo. El ojo soluble*, op. cit., p. 130.

<sup>245</sup> Pablo Corbalán, op. cit., p. 385.

<sup>246</sup> José Luis Barrionuevo, op. cit., p. 42.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

sido primo suyo, de haber compartido sus inquietudes literarias, de haber convivido íntimamente con él hasta semanas antes de su muerte, tampoco concedí extraordinario interés y menos permanencia a su producción poética (...) e incluso, he de confesarlo, me produjo una inocente envidia, que me llevó a publicar mi primer libro de versos (...) y fue él quien lo llevó a la imprenta Sur<sup>247</sup>.

Rafael León<sup>248</sup> me comentó en Málaga, en 1994, que él cree que Baltasar Peña es en parte culpable de la discriminación de Hinojosa porque él mismo colaboró en desacreditar a su primo, incluso cuando éste vivía. Una de las pruebas a las que aludió Rafael León es que, en la década de los setenta, él mismo abrió una cuenta corriente para ingresar el coste de una peana para una escultura de José María Hinojosa que el Ayuntamiento de Alameda tenía ya hecha por un escultor de Antequera, para homenajear al poeta. Ninguno de los descendientes y familiares de Hinojosa ingresó ni una peseta en la cuenta, ni siquiera el propio Baltasar Peña Hinojosa. La escultura de Hinojosa sigue en el ático del escultor de Antequera.

José Luis Barrionuevo, en 1974, apuntó dos posibles razones del olvido del poeta surrealista:

*Las obras de José María Hinojosa fueron olvidadas en los primeros años que siguieron a nuestra guerra civil, olvido que cualquier espíritu imparcial advierte, fue debido, de una parte, al escaso número de ejemplares de cada uno de sus libros, y de otra, al afán de algunos de los que fueron sus antiguos amigos de que permaneciera inadvertido por haber caído asesinado en 1936<sup>249</sup>.*

---

<sup>247</sup> J. M<sup>a</sup> Hinojosa, *Obras Completas*, op. cit., 1974, p. 13.

<sup>248</sup> Rafael León, op. cit.

<sup>249</sup> José Luis Barrionuevo, op. cit.

### III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa

En 1986, el poeta José Infante vuelve a tratar la marginación de Hinojosa en el entorno del 27. Infante sitúa la causa de este hecho en la vida literaria que pretendió tener Hinojosa entre los poetas del 27 porque Hinojosa fue:

*negado por muchos y defendido y reivindicado por otros que le hacen el abanderado del surrealismo en España. (...) Lo cierto es que una serie de circunstancias, todas juntas, le han ido convirtiendo en un poeta absolutamente marginal de la generación del 27. Marginación que tiene su origen mucho antes de su muerte, cuando sus propios compañeros de generación manifiestan cierto desprecio hacia sus pretensiones literarias en los primeros años treinta*<sup>250</sup>.

Los críticos contemporáneos también han hecho eco de la mala acogida que tuvo Hinojosa a su vuelta de París, a pesar de la importancia de *La Flor de California*. Antonio Gómez Yebra dice, en 1995:

*De vuelta a la capital de España, sin embargo, su ardorosa defensa de la nueva corriente motivó las críticas más ácidas de sus contemporáneos, entre ellas las de su paisano José Moreno Villa. Los mejores aciertos surrealistas de José María Hinojosa se encuentran en su obra en prosa *La Flor de California**<sup>251</sup>.

El 'caso' Hinojosa todavía está por resolver. A pesar de que han sido incluidos ensayos sobre él, de Neira o Sánchez-Rodríguez, en importantes ediciones de estudios sobre vanguardia y surrealismo en EEUU y en España<sup>252</sup>, se sigue opinando hoy, en

---

<sup>250</sup> J. Infante, "J. M<sup>a</sup> H., un marginado del 27", pp. II-III.

<sup>251</sup> Antonio Gómez Yebra, op. cit., p. 12.

<sup>252</sup> *The Surrealist Adventure in Spain*, edit. C. Brian Morris, Ottawa Hispanic Studies 6, Dovehouse Editions Canada, 1991. Este importante estudio incluye "Surrealism and Spain: the Case of Hinojosa" de Julio Neira. Por otro lado, *Trent' anni di avanguardia spagnola*, editado por Gabriele Morelli, y publicado en Milán, en 1988, no incluía un estudio sobre Hinojosa ni sobre

### *III.3. Recepción crítica contemporánea de la obra de Hinojosa*

1997, como opinaba Giovanni Allegra en 1984, que el olvido de Hinojosa todavía es y será siempre largo<sup>253</sup>. En palabras de Giovanni Allegra: "*Il lungo oblio di uno sventurato*" porque el olvido es como la ausencia que nunca llega a aliviarse del todo, ni siquiera con la presencia, y es todavía peor porque nada hace más daño a un enemigo.

---

Gerardo Diego, aunque sí contenía un estupendo estudio de Bousoño sobre Aleixandre, entre otros. En su publicación en 1991, en castellano, incluye a los dos excluidos. En este tomo, Neira escribe la continuación de su anterior entrega: "El caso Hinojosa (bis): *Las amistades peligrosas* de Manuel Altolaguirre", donde reproduce unas pretendidas cartas que le facilitó J. Valender del archivo de M. Altolaguirre y que resultan poco verosímiles. Por este motivo, me entrevisté con Maya S. Altolaguirre, que estuvo en México en el archivo de Altolaguirre para hacer su tesis doctoral, y me confirmó mi hipótesis. Manuel Altolaguirre probablemente las había inventado para sacar dinero con su publicación en México.

<sup>253</sup> Giovanni Allegra, "*Il lungo oblio di uno sventurato*", op. cit., p. 3.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

#### III.4.1 El título

#### III.4.2. La cuestión del género en *La Flor de California*

#### III.4.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta *La Flor de California*

#### III.4.4. La visión del mundo de *La Flor de California* coincide con la de los surrealistas del 27

#### III.4.1. El título

La ciudad de "California" está presente en la tradición de la literatura española. En el libro del Amadis de Gaula hay una referencia a esta ciudad<sup>254</sup>. En la literatura contemporánea, "California" aparece citada en la obra *El Circo* de Ramón Gómez de la Serna, donde esta referencia se une al uso ramoniano de la pipa, que le era muy característico a Hinojosa. Gómez de la Serna se define a sí mismo como "cronista del circo", personaje que bien le podría haber llamado la atención al malagueño:

De parecido tengo también algo de hombre dedicado a una cosa así, y no estaban descaminados aquellos rapazuelos que un día que yo exploraba el barrio de la California dijeron al verme: "¡Anda con el tío de la pipa; parece un titiritero con pipa!..."<sup>255</sup>

El poema en prosa de Federico García Lorca "La muerte de la madre de Charlot", fechado por Mario Hernández<sup>256</sup> en 1928,

---

<sup>254</sup> Como me recordó Luis Alberto de Cuenca, en "Libertad, 8" en mayo de 1995.

<sup>255</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El Circo*, Barcelona, Al monigote de papel, Tipografía la Académica, 1943, p. 7.

<sup>256</sup> Miguel García Posada ha escrito que el borrador de este poema se ha conservado en el Archivo de la Fundación García Lorca junto con el otro poema en prosa "Coeur azul - corazón bleu",

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

hubiese podido ser otra posible referencia para Hinojosa del motivo de "California", si lo hubiese leído. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Hinojosa escribió el texto de "La Flor de California", que abre el libro del mismo título, en París y en 1926. Lorca sitúa su poema en prosa en el actual estado americano:

*Reconozcamos que California es una bellísima ciudad.  
Hay demasiadas bicicletas, es cierto, pero tiene en  
cambio más de un millón de telefonistas con  
electricidad en los senos.  
Cuando yo estuve en California fui huésped de la madre  
de Charles Chaplin...*<sup>257</sup>

La primera vez que aparece "California", pero sin acentuar, en la obra de Hinojosa es en el poema "O" de *La Rosa de los Vientos*, donde el autor se relaciona con la figura de Jesucristo<sup>258</sup>:

*Peregrino en las noches y en los días,  
cabalga la distancia de mis dudas;  
sangra deseos mi costado abierto  
y pongo en California mi figura*<sup>259</sup>.

La razón por la cual José María Hinojosa acentuó "California" se desconoce porque él nunca dio una explicación, según confirmó José Luis Barrionuevo<sup>260</sup>. La hipótesis más extendida, difundida por Julio Neira, vincula a Hinojosa con Breton:

*La explicación primera es el ripio buscado en la frase  
que martillea los oídos del protagonista -el propio*

---

ambos fechados en el otoño de 1928. Federico García Lorca, *Obras Completas I, Poesía*, edic. de M. García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 1996, p. 930.

<sup>257</sup> Ibídem, p. 748.

<sup>258</sup> Vid IV.2.2.7. La religión en FC y en PT.

<sup>259</sup> Hinojosa, *Poesías Completas*, op. cit., t. I, p. 164.

<sup>260</sup> José Luis Barrionuevo, op. cit., p. 42.



### III.4. El estudio de *La Flor de California*

autor- en el primer relato: "José María, José María, coge la flor de California", frase obsesionante que nos recuerda la experiencia que Breton narra en su **Manifiesto del Surrealismo** al explicar cómo llegó a la escritura automática a partir de frases obsesivas que asaltaban su mente sin posibilidad de ser rechazadas, frases del tipo: "hay un hombre a quien la ventana ha partido por la mitad". Con el recurso de la frase repetida y angustiosa, Hinojosa sigue a Breton ya como homenaje, ya como identificación con su estética<sup>261</sup>.

Baltasar Peña Hinojosa recuerda que José María tenía la costumbre de trastocar la pronunciación de los nombres propios. La gente pronunciaba Tokio, pero Hinojosa pronunciaba Tokío. Esta afición de Hinojosa inspiró a Gerardo en su famosa jinojepa a decir: "Europa es ya Eurepa"<sup>262</sup>. Baltasar Peña reconoció que le preguntó a José María Hinojosa varias veces sobre la razón del acento de California sin hallar nunca respuesta:

Nunca he podido averiguar, a pesar de que se lo pregunté varias veces, el acento forzado de su título. ¿Porqué California? Lo impulsó tal vez el estribillo, José María, coge la flor de California<sup>263</sup>.

Otra interpretación podría ser una posible burla del autor de sí mismo, al hacer rimar, como un ripio, California con José María, ía, ía....:

-José María, José María,  
Coge la flor de California.  
-José María, José María,  
Coge la flor de California-  
-Coge la flor de California.  
-Coge la flor de California.  
Fornía, Fornía, Fornía, Fornía, nía,

---

<sup>261</sup> J. M<sup>a</sup> Hinojosa, *La Flor de California*, edic. de Julio Neira, Santander, La isla de los ratones, 1979, pp. 39-40.

<sup>262</sup> *Carmen*, n<sup>o</sup> 2, Gijón, 1928, s. p.

<sup>263</sup> Nota Previa, J. M<sup>a</sup> Hinojosa, *Obras Completas*, op. cit., 1974, p. 16.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

nía, nía, nía, nía, nía, nía, nía, nía<sup>264</sup>.

Rafael Pérez Estrada en "La flor de José María es Flor de California<sup>265</sup>" no da, pese a título tan sugerente, ninguna información relevante.

En cuanto a la primera parte del título de *La Flor de California*, resulta curiosa la presencia simbólica anticipada de las flores, en la obra poética de Hinojosa desde su primer libro *Poemas del campo*, si bien esto no sea muy significativo por el tema que trata el libro. Por otro lado, en *La Rosa de los Vientos*, Hinojosa anticipa una escena de *La Flor de California*. No es el uso habitual de las flores lo que sorprende sino el tratamiento simbólico que desde su primera obra les da:

(Su cuerpo de ídolo negro  
llevaba una flor de arena  
prendida sobre su pecho<sup>266</sup>).

En una línea similar, en el poema XVIII de *Jacinta, la pelirroja*, Moreno Villa se refiere a la flor del amor apasionado como "flor de sangre":

Mira los ojos negros  
y los azules claros.  
Mira el amor sangriento  
y el amor nevado.  
El torillo-amor con su flor de sangre  
y el amor-alpino, de choza, nieve y barranco...<sup>267</sup>.

El libro *La Flor de California* está dividido en dos partes muy

---

<sup>264</sup> Hinojosa, *Poesías Completas*, op. cit., t. II, p. 20.

<sup>265</sup> Sur, Málaga, 20-IX-86, p. II.

<sup>266</sup> José María Hinojosa, op. cit., t. I, p. 158.

<sup>267</sup> José Moreno Villa, *Jacinta la pelirroja*, Málaga, Litoral, 1929, pp. 33-34.

### *III.4. El estudio de La Flor de California*

diferenciadas por el autor. La primera parte contiene siete relatos surrealistas, que formaban parte de un proyecto de novela: "La flor de California", "Por qué no fui Singapore", "Los guantes del paisaje", "Diez palomas", "Viaje a Oriente" "La mujer de arcilla", "Ella y yo solos". Cuyos títulos son, como dice Neira, marcadamente oníricos<sup>268</sup>. La segunda parte consta de "Textos Oníricos", numerados del I al VII, que en la edición princeps figuran como seis, aunque sean siete<sup>269</sup>.

### *III.IV.2. La cuestión del género en La Flor de California*

En cuanto al comienzo del poema en prosa, Antonio García Berrio y Javier Huerta documentaron que en la Antigüedad y en la Edad Media se utilizaba la prosa para expresar el sense del yo-lírico, en concreto el "cursus" rítmico que se basaba:

*en procedimientos como el isocolon -periodos con igual o menor número de sílabas- o la similitudencia -igualdad de sonidos al final de los periodos- fue conocido por ejemplo (...) en sermones y crónicas<sup>270</sup>.*

Aunque el uso del poema en prosa como se entiende hoy es bastante moderno. Hasta el s. XIX un texto se consideraba poesía sólo si el texto tenía forma de verso. El Abate Desfontaines, en 1734, lanza una diatriba contra la poesía en prosa, en la que se estaba anunciando su uso:

---

<sup>268</sup> Julio Neira, "El surrealismo en J. M<sup>a</sup> Hinojosa (Esbozo)", *El surrealismo*, op. cit., p. 272.

<sup>269</sup> José María Hinojosa, op. cit., t. II, p. 71.

<sup>270</sup> Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios: Sistema e Historia*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 165.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

Atribuir seriamente el nombre de poesía a la prosa poética es abusar de los términos y renunciar a las ideas claras y precisas<sup>271</sup>.

En efecto, en la Francia del s. XVIII, se daba el nombre de "poemas en prosa" a "ciertas novelas o epopeyas, de amplio desarrollo, escritas en prosa poética<sup>272</sup>", que seguían el modelo inaugurado por Fenelon en su *Télémaque*. Esta novela que emprende un giro hacia lo lírico será el ejemplo que seguirán Houdard de la Motte en su *Querelles des Anciens et des Modernes* y Chateaubriand en *Les Martyrs*.

Baudelaire considera a Aloysius Bertrand el creador del género de poema en prosa, aunque fueron el propio Baudelaire y Lautréamont o Mallarmé quienes configuraron el poema en prosa moderno. Sin embargo, es Bertrand quien fija la "estética de la sugerencia" como inherente al desarrollo del poema en prosa, adelantándose a su tiempo. Esta estética implica:

En primer lugar, la aplicación del postulado por el cual la sugerencia procura mayor fuerza expresiva que la expresión total y directa. En segundo lugar, favorece una economía de medios que redunde en favor del carácter sintético del poema. En tercer lugar, obliga a una conciencia artística muy acusada: el poema en prosa 'ha de ser construido'; y su arquitectura radica en el valor concedido a la palabra. Para Bertrand, como más tarde para Mallarmé, el acento expresivo recae sobre los términos y sobre su poder de sugerencia (consideración, por lo tanto, prioritaria, del sentido y de la sonoridad del término); sobre el lugar que ocupan en la frase y, finalmente, sobre las relaciones que mantienen entre sí. En cuarto lugar, tiende a suprimir los períodos de

---

<sup>271</sup> Citado en Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989<sup>2</sup>, p. 321.

<sup>272</sup> Charles Baudelaire, *Pequeños Poemas en Prosa - Paraísos artificiales*, edic. J. A. Millán, Madrid, Cátedra, 1986, p. 11.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

*transición entre las distintas fases de la acción y a potenciar los silencios (espacios en blanco) entre las distintas estrofas*<sup>273</sup>.

Sin embargo, Bertrand es producto de un proceso literario que arranca de las doctrinas literarias románticas y de autores como Novalis y su poema en prosa *Hymnem an die Nacht* (*Himnos a la noche*) que se publicó en 1800. Otros ejemplos de autores que utilizaron el poema en prosa en Francia son M. Guérin, Barbey d'Aurévilly, A. Houssaye o Champfleury.

Charles Baudelaire establece definitivamente este nuevo género en sus *Petit Poèmes en Prose* o *Le Spleen de Paris*. Lo prioritario no es ahora el ritmo del verso sino un nuevo medio para expresar las relaciones del poeta con el reciente entorno urbano. El poema en prosa pasó a ser con Baudelaire la forma idónea de expresión del poeta cívico.

Como ya se ha visto, la exacerbada época romántica acentúa la confusión de los géneros creando uno nuevo con ciertos rasgos épicos y líricos. Serán ejemplos de esta nueva amalgama de géneros, en la literatura española, obras como las *Leyendas* de Bécquer y los cuentos poéticos de Espronceda, Zorrilla, y posteriormente la prosa poética de Rubén Darío.

*Plupart du temps* de Pierre Reverdy, *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, *Pasión de la tierra* de Aleixandre y *Ocnos* de Cernuda son algunos de los más destacados poemas en prosa del s. XX. Sin embargo, no todos estos ejemplos pueden considerarse del mismo género lírico. Por ejemplo, según Carlos Bousoño, *Pasión de la*

---

<sup>273</sup> Charles Baudelaire, op. cit., p. 12.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

tierra de Aleixandre tiene el mismo lirismo que la poesía en verso, afirmación, en cambio, que no puede hacerse de la prosa de Platero y yo de Juan Ramón Jiménez, de la de Ocnos de Cernuda ni tampoco de textos de Azorín como "Las nubes". Bousoño cree que en estos libros de Juan Ramón, Azorín, Cernuda -o del citado anteriormente de Baudelaire- hay una novedad que es la admisión de un tono narrativo, prosaico, como nueva forma de poesía que el lector acepta, o con la cual el lector asiente porque el medio es la prosa<sup>274</sup>.

La crítica literaria de la década de los sesenta de este siglo, el estructuralismo, representado por Roland Barthes o el textualismo de Philipp Sollers, hizo del concepto de género literario su mayor adversario, al calificar como texto a la obra moderna (calificada, a su vez, por Umberto Eco de abierta). Perdió así la antigua distinción de los géneros, que había sido vigente hasta finales del siglo anterior. *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, *Nadja* de Breton, las *Meditaciones poéticas* de Lamartine, *El Ulises* de Joyce o *La Flor de California* de Hinojosa se habían convertido, en este sentido, en posibles textos objeto de sus estudios. Cada uno de estos textos necesitaba ser abordado con una técnica distinta por lo que su escuela no tuvo demasiado éxito<sup>275</sup>. La poética estructuralista ha tendido a dar primacía al concepto de discurso sobre el del género, según señalan

---

<sup>274</sup> Carlos Bousoño, op. cit, 15 de julio de 1996.

<sup>275</sup> Dominique Combe, *Les genres littéraires*, París, Éditions Hachette, 1992, p. 3.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

también Javier Huerta y Antonio García Berrio<sup>276</sup>.

Roland Barthes consideraba el discurso-relato en varias modalidades genéricas: leyenda, fábula, cuento, novela, epopeya, historia, pantomima, cuadro, cine, cómic...<sup>277</sup> Si se sigue a Barthes en las diferencias que establece entre la novela y la poesía, se podría afirmar que *La Flor de California* tiene una naturaleza más poética que novelesca porque las cosas que suceden en esta obra en realidad son completamente improbables:

la novela es lo que, en resumidas cuentas, podría ocurrir: imaginación tímida (incluso en la más desbordante de las creaciones), puesto que sólo se atreve a manifestarse bajo la garantía de lo real; por el contrario, la imaginación poética es improbable: el poema es lo que, en ningún caso, podría ocurrir, excepto precisamente en la región tenebrosa o ardiente de los fantasmas, que, por ello mismo, él es el único capaz de designar; la novela procede por combinaciones aleatorias de elementos reales; el poema, por exploración exacta y completa de elementos virtuales<sup>278</sup>.

Lautréamont y después el surrealismo condenaron las distinciones entre novela, poema, ensayo, cuento, diario, memorias... Los géneros se funden o se confunden, y como señala también Barthes:

Si el texto presenta problemas de clasificación (...) se debe a que implica siempre una cierta experiencia de límite<sup>279</sup>.

La gran aportación del Breton surrealista a la cuestión de los

---

<sup>276</sup> Vid Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo, op. cit.

<sup>277</sup> Roland Barthes, *Introducción al análisis estructural de los relatos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 65-66.

<sup>278</sup> Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 284.

<sup>279</sup> R. Barthes, *Por dónde empezar*, Barcelona, 1974, p. 73.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

géneros es la concepción de que la diferencia entre prosa y verso no está en la forma, sino en el proceso mental que se traduce en la escritura. El proceso lógico del pensamiento produce prosa. La verdadera poesía no está basada en procesos lógicos, sino analógicos, por lo que la poesía no dependerá de su forma sino de su contenido interno. Un ejemplo extremo de este tipo de poesía sería el poema "Informe sobre la muerte de un caballero" de Carlos Bousoño.

Hinojosa denominó novela a *La Flor de California*, en 1928, y la publicó en la colección de "Nuevos Novelistas Españoles" de Madrid. Pero el género de *La Flor de California* no queda perfectamente definido sólo en esta coordenada, por caracterizarse sobre todo por sus rasgos surrealistas como son la ausencia del realismo, el lenguaje dramático elegido, la ocultación de lo evidente, las imágenes ilógicas poéticas o la escena construida por personajes sin individualidad que hacen que *La Flor de California* tenga elementos de los géneros dramático y lírico.

En este eje de novelas o poemas en prosa surrealistas se sitúan *Crimen* de Agustín Espinosa y *Yo, inspector de alcantarillas* de Giménez Caballero. La primera, *Crimen* (1934), tiene rasgos de novela, de poema, de diario y de relato sin ser ninguno de estos géneros en concreto. La obra contiene dos diarios y un capítulo de evocación a la infancia: "Retorno". La dificultad de definir su género hace preferible decir de ella, como también de *La Flor de California*, que es simplemente un



### III.4. El estudio de *La Flor de California*

texto surrealista. Hinojosa se diferencia de Espinosa en el uso de la escritura automática en la segunda parte de *La Flor de California* porque Espinosa no sólo no utiliza este método, sino que incluso

cada palabra está pesada y valorada con mórbida exquisitez<sup>280</sup>.

*Yo, inspector de alcantarillas* (1928) de Giménez Caballero es el otro ejemplo de novela surrealista. Edward Baker dudaba de su naturaleza surrealista, en el prólogo de su edición

a pesar de encontrar numerosos detalles inspirados por el surrealismo<sup>281</sup>.

Baker la considera una obra influida por las lecturas de Freud porque posee actos fallidos, como sucede en el texto "Naturaleza muerta", que se puede leer como un ejemplo de escritura automática:

*Naturaleza muerta. Veinte ladrillos, paquetes rosas, exactos, en torre. Hay un periódico (tercera plana). Y una mancha muerta, opalina, cérea, de lubricante. Todo sobre porland. Y una claridad de bombilla en lo alto. Y un letrero arrinconado. Y un hombre dormido. Y una monda de naranja. Y calor. 1,2,3,4,5,6,7 partículas de vidrio. Y un dibujo infantil, con la uña, en la pared*<sup>282</sup>.

Luis Cernuda, en su estudio sobre "Bécquer y el poema en prosa español" de 1959, consideraba la brevedad como posible característica poética de un texto<sup>283</sup>. Así que este texto, si se tiene en cuenta la teoría de Cernuda, por su brevedad bien

---

<sup>280</sup> F. Aranda, *El surrealismo español*, op. cit., p. 140.

<sup>281</sup> E. Giménez Caballero, *Yo, Inspector de Alcantarillas*, edic. de Edward Baker, Madrid, Turner, 1975, p. 21.

<sup>282</sup> *Ibídem*, p. 175.

<sup>283</sup> Cernuda, *Poesía y literatura I*, op. cit., pp. 257-266.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

podría ser poético. E. Blaker, por su parte, en su prólogo lo definió como un intento de "prosa poética avanzada"<sup>284</sup>.

Novalis definió la poesía como "la representación del ánimo, del mundo interior en su conjunto" o como "el arte de estimular el ánimo"<sup>285</sup>, concluyendo que la única unidad del verdadero poema es la unidad del ánimo. El poeta alemán distinguió cinco tipos de prosa: prosa mixta, la de Goethe; prosa dramática, la de Friedrich; la épica, la de Cervantes o Schegel; la retórica, la prosa alemana antigua; y la prosa económica, como la de Lessing<sup>286</sup>. *La Flor de California* sería poesía para Novalis porque el resultado de un minucioso análisis de esta obra es un constante viaje por el estado del ánimo de su autor. Y el tipo de prosa que ensaya Hinojosa en este caso sería probablemente el mismo que Novalis atribuyó a Goethe como mixta.

Julio Neira, en 1982, definió *La Flor de California* como "libro de relatos", precisamente por su condición surrealista:

No puede objetarse su género en prosa con el pretexto de que sería en la poesía donde más desarrollo y calidad iba a tener el surrealismo en España, pues Hinojosa no hace sino seguir fielmente las directrices bretonianas, que en un principio rechazan la poesía como medio de expresión del automatismo por sus condicionamientos técnicos<sup>287</sup>.

---

<sup>284</sup> E. Giménez Caballero, op. cit., p. 21.

<sup>285</sup> Novalis, *La Enciclopedia*, Madrid, Fundamentos, 1976, pp. 332-333.

<sup>286</sup> Ibídem, pp. 333.

<sup>287</sup> J. Neira, "El surrealismo en J. M<sup>a</sup> Hinojosa (Esbozo)", op. cit., pp. 271-272.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

Juan Manuel Bonet denominó "prosas" a los textos de *La Flor de California* de Hinojosa<sup>288</sup>. Juan García Rodríguez, en 1981, al hablar de este libro especificó que:

No se trata de un libro de poemas, propiamente dicho, sino de relatos breves, los últimos aparecidos bajo el título de *Textos Oníricos*. En esta obra la profusión de imágenes oníricas llega, a veces, a ahogar el texto<sup>289</sup>.

Por su parte, Dámaso Santos, había denominado "colección de cuentos" y "libro de prosa" a *La Flor de California*, en su artículo del *Sur*<sup>290</sup>. Germán Gullón, en 1981, incluye a Hinojosa en su antología *Poesía de la Vanguardia Española*. Los textos que elige son: "Su corazón no era más que una espiga" y el "I Texto Onírico" de *La Flor de California*. Gullón no duda en considerar este título como "poesía" porque sino no habría elegido precisamente dos textos de prosa poética de Hinojosa para su antología de poesía de vanguardia<sup>291</sup>.

Cierta parte de la crítica considera *La Flor de California* como un libro de prosa. Ejemplos de esta tendencia son algunas antologías publicadas en esta última década, como la *Antología poética*<sup>292</sup> de Alfonso Sánchez-Rodríguez, que en 1990 selecciona dos o tres poemas de todos los libros de Hinojosa excepto de *La Flor de California*, al que el antólogo considera "prosístico".

---

<sup>288</sup> Juan Manuel Bonet, op. cit., p. 336.

<sup>289</sup> Juan García Rodríguez, op. cit., p. 30.

<sup>290</sup> Dámaso Santos, op. cit., p. 26.

<sup>291</sup> Germán Gullón, op. cit., pp. 247-249.

<sup>292</sup> Hinojosa, *Antología poética*, edic. de S-R., op. cit.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

En 1995, Javier Díez de Revenga antologa a Hinojosa en *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*<sup>293</sup>, del que sólo selecciona dos poemas de *La sangre en libertad*. También en 1995, Gómez Yebra consideraba que *La Flor de California* era un obra en prosa<sup>294</sup>.

Sin embargo, sigue sin existir unanimidad de criterio en la cuestión del género de *La Flor de California* porque, por ejemplo, en 1996, José Paulino Ayuso selecciona un fragmento de dicha obra en su *Antología de la poesía española del siglo XX, I, (1900-1939)*<sup>295</sup>.

La teoría de la escritura automática guiada por el mundo de los sueños -como definió Moreno Villa de la usada en *La Flor de California*<sup>296</sup> - es la que delimita el género poético de esta obra. Porque, para seguir fielmente la técnica de Breton, Hinojosa abandona la estrechez del verso en este libro de experimentación surrealista para que su pensamiento discurra libremente en prosa<sup>297</sup>. El resultado es un poemario de textos surrealistas sin leyes conscientes y de contenido muy próximo al mundo onírico.

Breton, que es un autor sin duda más completo que Hinojosa, mostró en su obra tres géneros literarios distintos, sin olvidar que él se manifestó a favor de la destrucción de todos los

---

<sup>293</sup> Op. cit.

<sup>294</sup> A. G. Yebra, op. cit., p. 12.

<sup>295</sup> Op. cit., pp. 395-400.

<sup>296</sup> José María Hinojosa, op. cit., t. II., p. 12.

<sup>297</sup> Vid V.1.3. La edición intertextual de FC.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

géneros, como ya se ha visto, doctrina en la que concretamente le sigue Hinojosa en *La Flor de California*. Breton practicó el verso libre, que usaba continuamente consiguiendo que no hubiese ni una sola rima forzada en toda su poesía. La prosa lógica que es la estructura bajo la que puede clasificarse toda su obra crítica, sus ensayos filosóficos, los manifiestos y las charlas. Y finalmente la prosa analógica, que siendo su forma más original, y a diferencia de la prosa poética, cobra en él bastas proporciones y a menudo alcanza la dimensión de la novela corta. La principal diferencia con esta última, sin embargo, es que su prosa analógica no está basada en la secuencia narrativa ni en la descripción sistemática; por el contrario, es una prosa liberada del espacio y el tiempo y cuyo movimiento proviene de asociaciones de palabras e imágenes, no tan elíptica como el verso libre, pero sí analógica aun en la exposición de los objetos, acontecimientos y estado de ánimo; y depende tan total y exclusivamente del desenvolvimiento de la asociación espontánea que es una orientación completamente diferente del mecanismo verbal<sup>298</sup>.

---

<sup>298</sup> Anna Balakian, op. cit., p. 100.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

#### III.IV.3. Evolución del surrealismo de Hinojosa hasta *La Flor de California*<sup>299</sup>

Al margen de si Hinojosa fue o no fue el primer surrealista español<sup>300</sup>, el surrealismo fue en Hinojosa una actitud vital<sup>301</sup> desde que viajó a París en julio de 1925 hasta que abandonó el surrealismo y la literatura tras publicar *La sangre en libertad* en 1931, y es además "lo más destacable de su producción literaria<sup>302</sup>". No obstante, Valbuena Prat fue de la opinión que Hinojosa no aceptó plenamente "la ética de rebeldía" del *surréalisme*, sino que se mantuvo "en una postura vanguardista puramente estética<sup>303</sup>". Al margen de las valoraciones, es una realidad que Hinojosa fue difusor del *surréalisme* en el panorama

---

<sup>299</sup> Para ver la evolución del uso de los temas surrealistas en la obra de Hinojosa desde *Poesía de perfil* (1926) hasta *FC* vid las notas de V.1.3. Edición intertextual de *FC*.

<sup>300</sup> Vid II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa.

<sup>301</sup> Neira describió a Hinojosa cuando regresó de París, en *Litoral*, la revista de una generación: "Hinojosa transparenta su adscripción surrealista en sus actitudes e incluso en su vestimenta. Regresa vestido estrafalariamente, ante el escándalo de su familia. La ruptura con los convencionalismos y el oficialismo artísticos, que habían propugnado, los surrealistas [franceses] llega en él al atuendo." (Santander, *La isla de los ratones*, 1978, p. 91.) La negrita es mía. Vid Nota 1 de I.1. Orígenes del surrealismo francés, y Epílogo.

<sup>302</sup> J. Neira, "El surrealismo en José María Hinojosa" (Esbozo), op. cit., p. 271-285.

<sup>303</sup> A. Valbuena Prat, *Hª de la Literatura Española*, t. VI., "Época contemporánea", (actualizada por P. Palomo), Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 116.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

artístico español<sup>304</sup>.

Desde sus primeros escarceos literarios se puede rastrear una empatía natural hacia un movimiento que sin haber nacido aún en Francia tenía ya en España antecedentes. Realidad que también se advierte en la misma obra de Hinojosa porque cuando el poeta<sup>305</sup> divulga sus primeros textos, éstos ya contienen la simbología y el tratamiento de algunos temas, como el del erotismo<sup>306</sup>, que estarán presentes en todos sus libros surrealistas posteriores. Publicó entonces dos leyendas andaluzas: "Parrito" y "El reloj", los cuales son textos en prosa, cargados de erotismo, sobre el fanatismo y las prácticas demoníacas de su aldea. Es curioso que en "Parrito" esté ya presente el concepto bretoniano de lo "maravilloso"<sup>307</sup>, aunque vinculado con la tradición popular:

*Hecho [esta leyenda], que ha sido cantado por la musa popular, de un modo tan maravilloso, que nos muestra como ella sabe hacerlo, el sentimiento del pueblo...*<sup>308</sup>

---

<sup>304</sup> Bergamín llegó a declarar incluso que la influencia de Hinojosa, aunque sus intentos surrealistas "fuesen poco logrados", fue fundamental porque "a través de éste o de otras preocupaciones pictóricas equivalentes, F. G. Lorca, el pintor catalán S. Dalí (...), José Bello y Lasierra" concedieron la resonancia alcanzada al movimiento. (Citado en A. Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988, p. 50.)

<sup>305</sup> Entre marzo y agosto de 1923, junto a Manuel Altolaquirre y José María Souvirón, edita los cuatro números de *Ambos*.

<sup>306</sup> Vid IV.2.2.8. La mujer y la búsqueda del placer y IV.2.2.9. El culto a Eros y a Thánatos.

<sup>307</sup> "Lo maravilloso es siempre bello". (Breton, *Manifiestos del surrealismo*, op. cit. p. 31.)

<sup>308</sup> J. M<sup>a</sup> Hinojosa, "Parrito", *Ambos*, n<sup>o</sup> 1, Málaga, marzo de 1923, s. p. La negrita es cursiva en Hinojosa. En el mismo texto aparece también cierto agnosticismo religioso que será

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

Julio Neira considera que el substrato que rodea a Hinojosa en su infancia fue muy propicio para sustentar su primer interés por el surrealismo porque

*el espíritu que se sumerge en el surrealismo revive exaltadamente la mejor parte de su infancia*<sup>309</sup>.

El mismo caso sería el de Emilio Prados:

*Es indudable que este ambiente misterioso, procesiones nocturnas en busca de tesoros, catastróficas predicciones, muertes oscuras, etc., impresionó profundamente su imaginación infantil*<sup>310</sup>.

El poeta malagueño conocía *Le Manifeste du surréalisme* desde finales de 1924. En este mismo año, incluso había escrito el poema "Sueños" sobre las experiencias a las que invitaba este manifiesto, como documentó Julio Neira<sup>311</sup>:

*Embáñate el cuerpo,  
de obscuridad  
y de silencio,  
y podrás levantar la copa de los sueños*<sup>312</sup>.

*Pasaron superpuestas  
ráfagas de recuerdos,  
y los nuevos clisés [sic]  
sólo quedan impresos,  
mientras hay luz de menta*

---

fundamental en *FC*: "aquello de la resurrección era un burda patraña". (Ibídem) Vid IV.2.2.7. La religión en *FC* y en *PT*.

<sup>309</sup> J. Neira, "El surrealismo en José María Hinojosa (Esbozo)", op. cit., p. 272.

<sup>310</sup> Introduc. Neira, J. M<sup>a</sup> Hinojosa, op. cit., t. I., p. 12.

<sup>311</sup> J. Neira, "José María Hinojosa y el primer poema surrealista español", *Ínsula*, n<sup>o</sup> 452-453, Madrid, julio-agosto de 1984, p. 17.

<sup>312</sup> Vid I.1.4. Freud y el psicoanálisis, y IV.2.2.3. Del sueño y la desfiguración. Magritte pintó un cuadro que representaba una copa del tamaño de una montaña llena de nubes, que bien se podría titular "La copa de los sueños". (Exposición de Magritte, Fundación Juan March, Madrid.)



### III.4. El estudio de *La Flor de California*

dentro del pensamiento<sup>313</sup>.

Una astilla de luz  
agujerea  
los tulipanes negros<sup>314</sup>.

Al llegar Hinojosa a París, -en julio de 1925 y donde residiría nueve meses- lleva una carta de presentación del librero Sánchez Cuesta dirigida a Alfonso Reyes<sup>315</sup>. En París se encuentra con Buñuel y con el grupo de pintores de Madrid:

*que huyendo del academicismo esclerótico madrileño, buscan en la capital francesa la libertad de expresión de las nuevas tendencias estéticas, que abierta con Picasso, Miró o Juan Gris fructificaría enseguida el surrealismo y el desarrollo del neocubismo. Viñes, Ángeles Ortiz, Cossío, Esplandiú, Benjamín Palencia, Bores, Peinado, etc., le acogen en su grupo y con ellos vivirá la intensa aventura que París supuso en su vida*<sup>316</sup>.

Desde París, el poeta malagueño envió a sus amigos madrileños del entorno de la Residencia "un manifiesto contra la Iglesia, la Propiedad Privada y la Familia"<sup>317</sup> de clarísimo origen bretoniano, según contó Manuel Altolaguirre<sup>318</sup>. Este hecho es el

---

<sup>313</sup> Vid IV.2.2.5.1. El peso material del pensamiento surrealista...

<sup>314</sup> J. M<sup>a</sup> Hinojosa, op. cit., t. I., p. 84. El uso del tipo de "imagen" que Hinojosa utiliza en esta última estrofa se estudia en I.2.5. Algunas características del surrealismo francés.

<sup>315</sup> Entonces embajador de México en Francia.

<sup>316</sup> J. Neira, "El surrealismo en J. M<sup>a</sup> Hinojosa (Esbozo)", op. cit., p. 273.

<sup>317</sup> Citado en II.1.1. Concepto de vanguardia en España; II.1.4. La polémica de los precursores del *surréalisme* en España y la aceptación del surrealismo de Hinojosa; y Epílogo.

<sup>318</sup> M. D. Arana, "Algunos apuntes para una biografía de Manuel Altolaguirre", *Nivel*, n<sup>o</sup> 43, México, 25 de julio de 1962.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

primer intento español de redactar un manifiesto surrealista.

Así pues, a principios de 1926 Hinojosa ya había adoptado la forma de escritura surrealista y se convirtió en el "único superrealista convicto", según Guillermo de Torre, hecho que se demuestra en *Poesía de perfil* (1927) o en *La Flor de California*<sup>319</sup>. En el sentido indicado por G. de Torre, Julio Neira mantuvo una conversación con Hernando Viñes, donde da testimonio de la vinculación de Hinojosa con los surrealistas de París:

*En contra o favor, el Surrealismo imprimió una huella en todos nosotros, teníamos amistad con Aragon, Péret, Unik, Breton, etc. Participábamos en sus manifestaciones; y todas sus publicaciones eran buscadas y posteriormente comentadas por nuestro grupo con verdadero interés. No es de extrañar el marcado influjo que Hinojosa acusó. A todos en mayor o menor medida nos ocurrió lo mismo*<sup>320</sup>.

Hinojosa, desde su regreso de la capital gala, en abril de 1926, se comportó como un poeta surrealista, siguiendo a Breton con entusiasmo. Su obra *La Flor de California* es un ejemplo claro de esta actitud porque elige la prosa en vez de la poesía en verso que es el género que utiliza en todos sus demás libros de creación, para ser más fiel al vate francés<sup>321</sup>. Es conveniente

---

<sup>319</sup> "De hecho yo sólo recuerdo a un superrealista convicto -al menos durante sus primeros años literarios-. Me refiero al malogrado poeta malagueño José María Hinojosa, quien pudo captar directamente de aquélla escuela [la francesa], según muestran sus libros." (Guillermo de Torre, *Hª de las Literaturas de Vanguardia*, op. cit., p. 573.)

<sup>320</sup> Conversación de Julio Neira con Hernando Viñes, mantenida el 2 de octubre de 1976, en la Galería Theo de Madrid. (J. Neira, "El surrealismo en J. Mª Hinojosa (Esbozo)", op. cit., n.p.p. 4, p. 274.)

<sup>321</sup> Vid III.4.2. La cuestión del género en FC.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

recapitular, con Julio Neira, que el surrealismo estaba presente en su obra desde su segundo libro de 1926, que evoluciona hasta *La Flor de California*:

El surrealismo de Hinojosa no se limitó a sus actitudes externas; por el contrario, su obra en aquel momento es profundamente surrealista. Desde *Poesía de perfil* (1926), escrita y editada en París, en la que ya se apuntan algunos rasgos e imágenes surrealistas, a *La Flor de California* (1928), obra en prosa, plenamente definida en la estética de Breton, pasando por el momento evolutivo de *La Rosa de los Vientos* (1927), Hinojosa ha pasado del conocimiento superficial del superrealismo (...) a una escritura plenamente surrealista en 1928<sup>322</sup>.

La mayoría de la crítica, aunque disienta en la evolución del surrealismo en la obra hinojosiana, sí coincide en que *La Flor de California* es una de las "cimas de la escritura surreal"<sup>323</sup>.

Por otro lado, Luis Montanyá cree que la ironía del surrealismo español es un defecto, y a propósito de ésta en "*La Flor de California* dice que ésta puede desplazar la emoción producida por las imágenes, que suelen ser muy acertadas":

havem anomenat la nostra principal reserva - disconformitat no entranya, en aquest cas, desinterés - a *La Flor de California*, la qual podrieu fer extensiva a la major part de les obres dels joves prosistes; poetes sub-meridionals i centro-peninsulars, influïts per superrealisme i per les diverses modalitats del nou esperit literari<sup>324</sup>.

---

<sup>322</sup> J. Neira, *Litoral*, la revista de una generació. (Citado en García Gallego, op. cit., p. 127.)

<sup>323</sup> Por ejemplo, es de esta opinión V. García de la Concha: "Si su libro de versos *Poesía de perfil* sólo presagia el surrealismo, que aún no se logra tampoco en plenitud en *La Rosa de los Vientos*, *La Flor de California* constituye una de las cimas de la escritura surreal." (F. Rico, *Hª y crítica de la literatura española*, v. 7, "Época contemporánea (1914-1939)", Barcelona, Crítica, 1984, p. 254.)

<sup>324</sup> *Ibidem*.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

Sin embargo, la ironía de Hinojosa no es precisamente digna de rechazo porque caracteriza tanto el *surréalisme*<sup>325</sup> como el hinojosiano<sup>326</sup>. Se trata de una ironía casi dramática que se transformará en *La sangre en libertad* (1931) en trascendente desprecio hacia la sociedad que le rodeó<sup>327</sup>, que le llevó a la búsqueda de mundos más elevados, como confirmó Alberto Torés García:

late en la poesía surrealista [de Hinojosa] un desdén irónico, o más exactamente "dramáticamente irónico", así como una repulsa hacia el mundo que le tocó vivir. (...) La imaginación es en muchas ocasiones una forma de completar el mundo percibido. No es nada de extrañar que la mejor poesía muestre y oculte a la vez, porque siempre es una invitación a lo "por-conocer". Hinojosa tuvo esa pasión por lo desconocido, invisible del mundo, y al mismo tiempo da a conocer su propia historia de angustia, potencializada y despierta como resultado de la dormida conciencia<sup>328</sup>.

Su citada y última producción poética, *La sangre en libertad* es un ejemplo perfecto del cumplimiento de la estética surrealista francesa<sup>329</sup>. Luis Antonio de Villena en su edición de *Pasión de*

---

<sup>325</sup> Vid I.3.4. El humor objetivo.

<sup>326</sup> Un ejemplo lo constituye el tratamiento irónico de la religión en *FC*. (Vid IV.2.2.7.)

<sup>327</sup> Recuerdo que Bousoño dice que la visión del mundo del 27 se caracteriza por su rechazo a la sociedad represiva. Vid epígrafe siguiente.

<sup>328</sup> Alberto Torés García, op. cit., p. IV.

<sup>329</sup> Neira declaró que "este libro plantea numerosos problemas cronológicos, formales y temáticos; pues temas religiosos se imbrincan en metáforas y recursos surrealistas; por otro lado, acaba de imprimirse cuando la actitud social, profesional e íntima del poeta ha abandonado por completo la línea surrealista y casi totalmente la poesía: el 14 de enero de 1931." (Neira, *Litoral*, la revista de una generación, op. cit., p. 99.) Vid I.2.4. Concepto y etapas del surrealismo francés, y III.1. Vida de José María Hinojosa.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

la tierra apunta *La sangre en libertad* (1931) como "la obra surrealista más conseguida de Hinojosa", mientras que considera que *La Flor de California*:

*es un libro de poemas narrativos en prosa. La imaginaria, la intención e incluso las broutades en él son típicamente surrealistas*<sup>330</sup>.

Villena no se toma muy en serio la actitud surrealista de Hinojosa, que considera no como una "ética rebelde", sino como una actitud vanguardista<sup>331</sup>

*a la que se accede por una técnica nueva de enfrentar imágenes*<sup>332</sup>.

Alberto Torés García opina, por su parte, que el libro surrealista de 1931 de Hinojosa

*es un poemario ejemplar de lo que ha de entenderse y escribirse según el método surrealista*<sup>333</sup>.

*La sangre en libertad* es en efecto una obra cumbre dentro de la poesía surrealista de Hinojosa. Sin embargo, en *La Flor de California* Hinojosa es más fiel a los postulados bretonianos tanto en la temática como en la estructura libre de su prosa<sup>334</sup>. En consecuencia, *La Flor de California* ha de entenderse como la obra que aporta al surrealismo español el uso de la prosa analógica bretoniana, que no está basada en procesos lógicos, sino analógicos. Este libro hinojosiano es, por tanto,

---

<sup>330</sup> V. Aleixandre, *Pasión de la tierra*, edic. de Luis Antonio de Villena, Madrid, Orbis, 1977, p. 19.

<sup>331</sup> Como había considerado Valbuena Prat, vid p. 310.

<sup>332</sup> *Pasión de la Tierra*, edic. L. A. de Villena, op. cit.

<sup>333</sup> Alberto Torés García, op. cit.

<sup>334</sup> Vid III.4.2. La cuestión del género en FC.

### *III.4. El estudio de La Flor de California*

-pese a su aparente forma de prosa- un libro de poesía, y es una aportación completamente inédita a la historia de la literatura española.

#### *III.4.4. La visión del mundo de Hinojosa en La Flor de California*

*coincide con la de los autores surrealistas del 27*

José María Hinojosa formó parte del grupo de surrealistas de la denominada "generación del 27"<sup>335</sup>. Esta afirmación se puede probar si se analiza lo que caracteriza a esa generación y se demuestra que a su vez esos rasgos se personalizan en *La Flor de California* de José María Hinojosa.

Para llevar a cabo este proyecto es preciso acudir a Carlos Bousoño, quien define un momento histórico<sup>336</sup> como una cosmovisión que tiene una unidad sincrónica y diacrónica:

*Todo momento histórico es una cosmovisión (la cual es siempre colectiva). Se trata, en todo caso, de un sistema. Pero este sistema es un sistema de posibilidades, las cuales han nacido de una intuición radical frente al mundo, o "realidad verdadera". La "realidad verdadera" y sus consecuencias (las distintas características que constituyen un momento histórico) forman una sincronía, esto es, una unidad sincrónica.*

*Pero a lo largo de los siglos, la Historia de la Cultura posee también una unidad diacrónica, pues los sucesivos "momentos históricos" nacen, cada uno de ellos, de un grado, que a cada paso aumenta, de la racionalidad, y tal aumento es la semilla que produce en todo instante otros tres procesos: el del interés creciente por la individualidad y la concreción; el de*

---

<sup>335</sup> Vid III.3.2. El olvido del surrealista malagueño del 27, y Epílogo.

<sup>336</sup> Vid II.2.1.1. El concepto de "generación literaria".

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

interiorización creciente; y el de secularización, asimismo mayor cada vez.

Y como en cada momento histórico esos tres procesos se relacionan con un determinado grado de racionalidad, el desarrollo de cada uno de los cuatro procesos implica el desarrollo de los otros tres. De ahí se deduce que el grado con que se da cada uno cualquiera de los procesos es el mismo grado con que se dan los otros, a los que entonces puede aquél medir<sup>337</sup>.

En consecuencia, no es preciso examinar siempre estos cuatro procesos para explicar un aspecto de un momento histórico:

Ejemplo de ello: la interiorización creciente de la verdadera realidad y, por tanto, de la visión poemática en su conjunto desde el Romanticismo hasta el Superrealismo da cuenta del sucesivo cambio de la poesía entre ambos hitos, aunque la claridad plena del romanticismo, el Parnaso y la Generación del 27 exija tener en cuenta también el proceso de interés en lo individual y concreto y la consiguiente "crisis de la razón físico-matemática" en nombre de una racionalidad más alta<sup>338</sup>.

Por lo tanto, según explica Bousoño, hay un proceso de interiorización en la visión del mundo desde el s. XIV, momento en que con la filosofía nominalista aparece la razón experimental. Este fenómeno se desarrollará hasta el momento histórico de los románticos, para quienes la verdadera realidad sería el yo concreto del hombre: "*divino concreto y divino en acto*". En la generación simbólica la visión del mundo se centra ya en la importancia de la impresión. Los simbolistas sitúan la verdadera realidad dentro del yo, en el contenido de la conciencia. El simbolismo en la poesía española corresponde al movimiento modernista.

---

<sup>337</sup> C. Bousoño, "Un nuevo modo de enfrentar el estudio de la literatura", Madrid, Real Academia Española, 1997, p. 1.

<sup>338</sup> *Ibidem*.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

Siguiendo a Carlos Bousoño, esta visión del mundo impresionista se extrema en la generación de los poetas puros y los expresionistas, para quienes lo que importa es la impresión modificada, ya sea embellecida o afeada. Y así se llega a la visión del mundo de los surrealistas, a los que finalmente no les importará ni la objetividad ni su reflejo<sup>339</sup>.

El crítico y poeta asturiano ha señalado la importancia de la oposición al convencionalismo social como característico de la visión del mundo de los miembros surrealistas del 27:

*el superrealismo, en general, y el de Aleixandre, en particular, es, entre otras cosas, una protesta contra el convencionalismo social, y una exaltación de lo elemental y primario, opuesto a tal convencionalismo*<sup>340</sup>.

El poeta Carlos Bousoño explica también que a través de la emoción que producen las imágenes de un autor, se puede deducir su visión del mundo. Por lo tanto, para establecer la visión del mundo de Hinojosa -situado en el entorno de los autores del 27 con quienes coincide en ella-, se va a ver el tipo de emoción que produce la lectura de algunos episodios de *La Flor de California*.

En el texto hinojosiano, la "*flor de California*" es una cigala cuyo extremo posterior era una flor color de carne<sup>341</sup>, que el

---

<sup>339</sup> El esquema básico surrealista francés consiste en la escritura automática, que, según me declaró Bousoño, definía el símbolo, no el surrealismo, en cuanto a "escritura no consciente". El surrealismo se define por asociaciones simbólicas de la memoria involuntaria. (22 de febrero de 1996, op. cit.) Vid I.3.1. La escritura automática.

<sup>340</sup> C. Bousoño, *S. poético y Simbolización*, op. cit., p. 278.

<sup>341</sup> Vid IV.2.2.1. La flor color de carne.



### III.4. El estudio de *La Flor de California*

poeta encuentra en el suelo de una iglesia, tras haber escuchado varias veces "*Coge la flor de California*"<sup>342</sup>.

La descomposición de la "flor de California" -que se produce cuando el poeta arranca la flor color de carne a la cigala y se la coloca en el ojal del smoking<sup>343</sup>- causa una emoción de podredumbre por ser ésta una característica de la sociedad de la clase alta a la que pertenecía Hinojosa.

La sociedad represiva en este símbolo está representada por el smoking que viste el poeta, y sobre la que aparece en el texto la "flor" que después, al haber sido arrancada de la vida que le daba la cigala, se descompone:

*No hube vuelto aún de mí cuando la flor color de carne  
empezó a corromperse*<sup>344</sup>.

La visión que Hinojosa tenía de su mundo era negativa, como la de los miembros del 27. Una flor de carne (su corazón), en la pechera de su smoking, acaba podrida y corrompida. La podredumbre genera gusanos que a su vez le extraen al poeta los ojos para ver y conocer el mundo, convirtiéndole en un ser con diez ojos en los dedos<sup>345</sup>.

Este esquema suele ser el desarrollo de las imágenes que Hinojosa describe en *La Flor de California*. Estos desarrollos simbólicos explican la situación real del poeta, su sensación de aislamiento y soledad en una sociedad con la que no estaba de

---

<sup>342</sup> José María Hinojosa, op. cit., p. 21.

<sup>343</sup> Ibídem, p. 22.

<sup>344</sup> Ibídem.

<sup>345</sup> Ibídem.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

acuerdo, como les sucede a otros miembros de la generación del 27 como Aleixandre o Lorca.

Una lectura simbólica que produce mucha información es la del originado "meta" en el texto "La flor de California", que se entiende como "umbral de la religión católica" o como "iglesia". Esta lectura vincula la vida religiosa<sup>346</sup> con una vida de dolor, penitencia y privaciones. Resulta frecuente el desarrollo de distintos procesos simbólicos que se refuerzan con las emociones que se superponen. El "túnel" es el símbolo con el que Hinojosa aúna la autoridad y la religión, que produce la emoción de que la vida eclesiástica es una vida dura y en soledad, sometida a las normas de una autoridad. En la primera página de *La Flor de California* se encuentra ya una parodia de la creación de la Iglesia católica:

*Cristo puso la primera piedra  
el viernes santo del año 1925*<sup>347</sup>.

La creación de la iglesia en 1925 coincide con el año en que Hinojosa se adhiere al movimiento surrealista con 21 años. La cuestión de la trascendencia cristiana es una de las claves fundamentales de *La Flor de California*. En esta obra alterna un gran sentimiento religioso con una interpretación humorística de la religión cristiana que roza en la herejía, lo que demuestra cómo Hinojosa resuelve individualmente esta realidad en su ejercicio del surrealismo francés:

---

<sup>346</sup> Vid IV.2.2.7. La religión en *FC* y en *PT*.

<sup>347</sup> José M<sup>a</sup> Hinojosa, op. cit., p. 17.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

*EL PAPA EMPEÑA SU SOLIDEO PARA COMPRAR UN MATASUEGRAS*<sup>348</sup>.

En el desarrollo de este proceso simbólico se ve la burla que hace Hinojosa de la sociedad y del Papa en particular.

En "Por qué no fui Singapore", el ruido que escucha el héroe es un refuerzo a la emoción de sentirse el "elegido" para ser Singapore porque lo diferencia de los demás. El autor ante el ruido reacciona muy sensiblemente, casi le aniquila, mientras que otros presentes ignoran por completo ese ruido:

*A pesar de este ruido que me aniquilaba la gente que había en torno mío no parecían dar muestras de extrañeza alguna*<sup>349</sup>.

Este párrafo produce una emoción de aislamiento completo del protagonista porque éste escucha el ruido que el resto de la escena ignora. Refleja su sentimiento de aislamiento absoluto y soledad.

Otro de los temas fundamentales de *La Flor de California* es el de la mutilación<sup>350</sup>. El hombre mutilado, para Bousoño, representa el hombre alienado por la razón instrumental. Hinojosa relaciona la mutilación con el principio de autoridad, desde "La flor de California":

*...ya casi al final, me encontré con un guardia que me dijo imperativamente:*

*- Lleve usted la derecha.*

*Pasé momentos de angustia terribles. Hasta entonces no me había apercebido de la falta de mis dos brazos y sin ellos, ¿cómo averiguar cuál era mi derecha*<sup>351</sup>?

---

<sup>348</sup> José María Hinojosa, op. cit., p. 36.

<sup>349</sup> Ibídem, p. 26.

<sup>350</sup> Vid IV.2.2.3.1. La pesadilla de la amputación.

<sup>351</sup> José María Hinojosa, op. cit., p. 18.

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

La mutilación (la falta de brazos, en este ejemplo) le produce a Hinojosa incapacidad para cumplir las leyes de la sociedad, ya que sin brazos no es capaz de distinguir el comportamiento social adecuado (llevar la derecha). Hinojosa se siente "mutilado" psicológicamente, en el sentido bretoniano y coincidiendo con la visión del mundo que tenían los del 27. Su individualidad no le hace conectar mejor con los que le rodean, sino que le aísla y le arroja a una vida de ostracismo y soledad.

En otros pasajes de *La Flor de California*, Hinojosa reincide de nuevo en la importancia de la autoridad paterna, gubernamental o eclesiástica. Un ejemplo de esta cuestión es en el siguiente episodio del mismo pasaje anterior:

*Me lanzaban insultos y me acusaban de llevar una camisa verde con la cual pretendía hacerme pasar por un loro. Era falso lo que me imputaban y cuando llegó el juez le dije con la serenidad que supone la inocencia:  
- Señor juez, le juro que no he dejado un momento de llevar mi derecha<sup>352</sup>.*

Este episodio transmite la emoción de inadaptación y no aceptación social del autor. Aunque Hinojosa se defiende de esta acusación (ante el juez) con su inocencia, en el fondo el poeta admite que él es visto por la sociedad como un ser que no acepta las normas ni las leyes<sup>353</sup>. Más adelante, al salir del juzgado

---

<sup>352</sup> Ibídem, p. 18.

<sup>353</sup> El rechazo a la obediencia social hinojosiano tiene antecedentes en Antonio Machado y en otros poetas del 27. Por ejemplo, Ilie vincula un sueño machadiano en el que aparecen los símbolos de autoridad eclesiástica y civil con la "Oda a Dalí" lorquiana y con el surrealismo francés: "Machado da una explicación política a este sueño, pero varios detalles, incluidos sus matices sexuales, lo vinculan a la estética surrealista. En el sueño, el profesor [Machado] es acusado por

### III.4. El estudio de *La Flor de California*

se encuentra con una iglesia, lugar sacrofamiliar que parece ser el único destino de sus pesadillas. La presencia religiosa se refuerza ahora con la aparición en escena de una mujer morena de pechos de aluminio y vestida con un maillot de cera la cual sufre una metamorfosis:

*La mujer morena ardió por completo y solo quedaron sus dos pechos que convertidos en globos se los llevó un niño vestido de primera comunión*<sup>354</sup>.

En este párrafo se relaciona la emoción erótica y religiosa con la anterior de la inocencia (el niño vestido de primera comunión), que también caracteriza la visión del mundo de los surrealistas del 27.

Recapitulando, para los miembros de la generación del 27, la sociedad es alienante y hay que ir contra ella para proteger la vida. Así, en "Los guantes del paisaje" de Hinojosa, el paisaje, la vida, vuelve a derrumbarse por culpa del símbolo social de la autoridad (un guardia de circulación):

*Los paisajes frenados en seco se derrumbaron unos sobre otros y encima de todos flotaba uno, aquél que se le presentó con los brazos en alto por mandato de un guardia de la circulación*<sup>355</sup>.

---

un extraño hombrecito de voz estentórea vestido con una sotana eclesiástica y el sombrero de tres picos de la Guardia civil. Esta figura representa la autoridad de la ortodoxia estética, que está procesando al artista por sus desviaciones. Un motivo similar aparece en la oda a Dalí de Lorca, donde las disposiciones del gobierno deben ser obedecidas por el poeta. (...) En cuanto a la guardia civil, es la ruda personificación de la autoridad en la vida real." (Paul Ilie, op. cit., p. 45.) Machado es acusado por ese hombrecillo del mismo modo que Hinojosa es acusado de "no llevar la derecha".

<sup>354</sup> Ibídem, pp. 20-21.

<sup>355</sup> Ibídem, p. 36.

**ABRIR PARTE III - III.4.**



**(CONTINUACIÓN)**